

العدد
458
حزيران
2009
السنة الثامنة والثلاثون

مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سورية

شعر:

- تلك الرواية
  فؤاد نعيسة
- المطاف الأخير
  عبد الرحمن عمار
- تطارحني حزنها نخلة
  زهير هدلة
- أبراجهن
  شاهر خضرة

قصة:

- في الضفة الأخرى
  غسان كامل ونوس
- أحلام مصادرة
  إبراهيم خريط
- حلم البلبل
  أنور عبد العزيز

- الإبداع بين الهوية والتراث — د. نذير العظمة
- استلهام الموروث السردي — د. عبد الله أبو هيف
- في نظرية المعرفة عند الغزالي — د. وفيق سليطين
- قسطاكي الحمصي ناقداً — محمود سنقد الهاشمي

كم جبرانكم ولي جبراني
جاه دايه

العدد

458

حزيران

2009

السنة الثامنة والثلاثون

مجلة أدبية شهرية تصدر

عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

للنشر في المجلة

- ترسل الموضوعات مطبوعة أو بخط واضح وعلى وجه واحد من الورقة. ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- يراعى في الشعر أن تكون القصائد مشكولة في المواضع الضرورية. مع مراعاة علامات الترقيم.
- يجب ألا تكون المادة منشورة من قبل. حيث ستمتنع المجلة عن التعامل مع أيّ كاتب يثبت أنه أرسل للمجلة مادة منشورة في أيّة مطبوعة.
- يراعى في الدراسات قواعد المنهج العلمي من حيث التوثيق وذكر المراجع والمصادر حسب الأصول.
- هيئة التحرير هي الجهة المحكّمة والمخوّلة بالموافقة على النشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي واسم الشهرة الذي يُعرف به (إن كان له اسم شهرة) وعنوانه البريدي، ونبذة عن سيرته الذاتية، وصورة شخصية (للمرة الأولى فقط).
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- المواد جميعاً.. يفضل أن تكون مرفقة بالصورة المناسبة والضرورية لها.

المراسلات

باسم رئيس التحرير ـ اتحاد الكتاب العرب دمشق ـ المزة أوتستراد

ص.ب: ٣٢٣٠

هاتف: ٦١١٧٢٤٠ ـ ٦١١٧٢٤٢ ـ ٦١١٧٢٤٣ ـ **فاكس:** ٦١١٧٢٤٤

البريد الإلكتروني: E-mail unecriv@net.sy//aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:

www.awu-dam.org

للاشتراك في المجلة

داخل القطر	أفراد	١٠٠٠
	مؤسسات	١٢٠٠
الوطن العربي	أفراد	٣٠٠٠
	مؤسسات	٤٠٠٠
خارج الوطن العربي	أفراد	٦٠٠٠
	مؤسسات	٧٠٠٠

محتـــوى الموقـــف الأدبـــي

القسم	الصفحة	العنوان	الكاتب
الافتتاحية	٥	كوليت خوري وجائزة القدس لعام ٢٠٠٩م	فادية غيبور
الدراسات	٩	الإبداع بين الهوية والتراث	د. نذير العظمة
	٢٣	قسطاكي الحمصي ناقداً	محمود منقذ الهاشمي
	٣٠	في نظرية المعرفة عند الغزالي	د. وفيق سليطين
	٤٠	لكم جبرانكم ولي جبراني	جان دايه
	٥٠	عبد الرحمن الباشا ونقد الشعر التراثي	د. سمر الديوب
	٦٥	استلهام الموروث السردي	د. عبد الله أبو هيف
	٧٨	فجيعة الأندلس	د. إسماعيل أحمدي
الشعر	٨٤	ملحمة جلجامش	د. كارين صادر
	٩٣	تلك الرواية	فؤاد نعيسة
	٩٦	المطاف الأخير	عبد الرحمن عمار
	١٠٢	سبحات من كتاب المحنة	د. عبد المطلب محمود
	١٠٥	تداعيات في حضرة التاريخ	قمر صبري الجاسم
	١٠٨	أبراجهن	شاهر خضرة
	١١٠	بردى يا أبا العطاش	محمود مفلح
	١١٣	أنا لست أنا	فوزي الشنيور
	١١٦	وداعاً نزار	رجب كامل عثمان
	١١٨	تطارحني حزنها نخلة	زهير هدلة

الـعدد ٤٥٨ حزيران

	الصفحة	العنوان	الكاتب
القصة	١٢٣	في الضفة الأخرى	غسان كامل ونوس
	١٢٨	أحلام مصادرة	إبراهيم خريط
	١٣٢	من آخر الحلم يفيق الصمت	إبراهيم سليمان نادر
	١٤٢	احمل بابك وارحل	وجدان أبو محمود
	١٤٥	حلم البلبل	أنور عبد العزيز
	١٥١	فالنتاين	رياض طبرة
مراجعات	١٥٧	المستقبل الـي مضى..	د. نضال الصالح
	١٦٨	ناقد وتجربة روائي	د. غسان غنيم
	١٧٤	المحاكمة	طلعت سقيرق
	١٨٦	قـراءة فـي قصـص العـددين ٤٥٣ ــــ ٤٥٤	محمد باقي محمد

المبدعة كوليت خوري
وجائزة القدس لعام ٢٠٠٩م

فادية غيبور

هي أول عشقي للكلمة المكتوبة؛ وأول نوء يعصف بعالمي البسيط الذي لم يكن أوسع من أعمال المنفلوطي وجرجي زيدان وجبران خليل جبران؛ فهذه الأعمال كانت أول ما ينصح به طالب المرحلة الإعدادية من قبل مدرسي اللغة العربية..

غير أن صيف عام ١٩٦٣م منحني نعمة قراءة رواية "أيام معه" للأديبة الرائعة كوليت خوري التي احتلت مكانة خاصة في قلبي؛ وفتحت لي بعد جبران نوافذ مضيئة مشرعة على عالم جديد يستوعب تلك المشاعر الدافئة تنتاب قلب المرأة بشفافية حلم الحب الأول؛ وكسرت تلك المحلاورات التي كنت وغيري من بنات جيلي قد رُبينا على تجاهلها حدّ التحريم من خلال كلمة (عيب) التي فتحنا عيوننا عليها في الأرياف؛ ولا أظن حال الفتيات في المدن الكبيرة كانت أفضل؛ كنا نسمع همسات النسوة أمام أبواب الدور أو على المصاطب الطينية حول فلانة التي أحبت فلاناً.. أو علانة التي لا تعرف الحياء فقد وقفت في الطريق لتسلم باليد على ابن الجيران..و..و...

وكانت هذه الهمسات سيفاً مسلطاً على عنق المرأة التي قد تحبّ أو (تعشق) حتى لو أن هذا العشق كان منسجماً مع قرار الأسرة بتزويجها من أحد أبناء عمومتها؛ والمشكلة الكبرى إن أحبته قبل الزواج واختير لها أو اختارها أخوه.. فهي لا تستطيع اكتشاف اسم زوج المستقبل الذي قد يفرض عليها من أبناء عمومتها لتعيش معه العمر.. وحينذاك لا بدّ من الانصياع لقرار شيوخ الأسرة أو عميدها كما كان يدعى أهم رجال العائلة..

في هذا الريف البعيد وتحديداً عام ١٩٦٣م كما ذكرت وصلت رواية "أيام معه" إلى يدي استعارة من الأخت الكبرى لإحدى صديقاتي التي قالت لي: إنه هدية من خطيبها.. حاولي قراءته بسرعة.. قرأت الرواية سرّاً عن أبناء وبنات عمي وكنت حللت ضيفة عليهم..

قرأت الرواية وعشت مع بطليها حبهما الكبير؛ وأدركت من تتابع أحداثها أن ثمة نبضاً قد يكون لغير أبناء العمومة.. وأن القلب لا يخضع لقوانين (القبائل) ولا يطلب بطاقة شخصية

من عاشق.. وهكذا خرجت من عالم بداوة مجتمعي وعاداته إلى عالم جديد لا يمكن أن يخلو من نبض قلبين وتناغم فكرين..

أما روايتها "ليلة واحدة" فقرأتها في مطلع المرحلة الثانوية واستمعت إليها فيما بعد مسلسلاً إذاعياً بثته إذاعة لندن في السبعينيات إن لم تخنّي الذاكرة الكهلة..

ورواية "ليلة واحدة" عالجت موضوعاً شائكاً كان التطرق إليه في تلك المرحلة من المحظورات؛ فالمرأة التي يخونها زوجها أو يهملها لا تلجأ عادة إلى الخيانة؛ لكن البطلة لجأت إليها انتقاماً لكرامتها المهدورة على مدى سنين؛ ثم اعترفت لزوجها بخيانتها من خلال رسالة.. فقط رسالة واحدة عرضت واقعة الخيانة وتفاصيلها بأسلوب يمزج بين الواقعية والرومانسية..

وببراعتها المعهودة صاغت الأديبة كوليت خوري الأحداث من خلال وعيها الاجتماعي والثقافي ورؤيتها الخاصة للحياة وللعلاقة بين الرجل والمرأة في المجتمعات الشرقية استطاعت أن تشدنا إلى متابعة الأحداث منذ مطلع الرسالة التي طالت تفاصيلها حتى أصبحت حياة كاملة في ليلة واحدة؛ مع أن قراء كثيرين آنذاك رأوا أن الرواية الأولى أهم من الثانية؛ والأرجح أن السبب يعود إلى أسلوب السيرة الذاتية الذي استخدمته الأديبة لصياغة (أيام معه) وربما لأنها شدت القراء إلى حالة الحب بين ريم وزياد بحدّ ذاتها.. في حين نفرتهم الخيانة الزوجية التي وقعت في حبائلها بطلة الرواية الثانية رشا..

لقد ساهمت المبدعة (كوليت خوري) لا بتكويني الأدبي فقط بل بالعاطفي أيضاً؛ وأدخلتني أعمالها عالماً جديداً جميلاً شفيفاً يمزج بين الحقيقة والخيال ويتسع لمشاعر عذبة ورقيقة تمنح صاحبها أجنحة من العبير.. وهكذا احتلت مساحة رحبة في عقلي وقلبي حتى إذا ما عرفتها وجهاً لوجه أدركت أني لم أكن يوماً واهمة.. فالأديبة الرائعة التي اختصرت مشاعر الأنثى العفوية ونبضاتها الصادقة الأولى وفتحت عيوننا على عالم رحب من العواطف والأحلام هي عينها الإنسانة الرائعة التي تذكرك شئت أم أبيت بالوردة الدمشقية تضوع عطراً ومحبة على الجميع.. ولماذا تذكر؟!.. إنها الوردة الدمشقية ذاتها؛ لأسباب كثيرة قد يطول الحديث عنها إذا ما شئنا الدخول إلى ثنايا تفاصيل حياتها الاجتماعية والأدبية والسياسية..

ولا بدّ لي هنا من الإشارة إلى تميز صوت الروائية كوليت خوري عن أصوات معاصراتها العربيات (ليلى بعلبكي ومنى جبور) اللتين تأثرتا بالأدب الغربي على سبيل المثال لا الحصر؛ كونه ــ صوت كوليت ــ مزج الواقعيّ بالرومانسيّ من خلال دعوتها إلى حرية المرأة المسؤولة والملتزمة وضرورة انطلاقها للمشاركة في بناء الوطن..

هذا كله كرّسها منذ روايتها الأولى سيدة القلم المسؤول الذي عمّده بالوعي بيت سياسي أدبيّ عريق؛ فقد كان لجدها فارس الخوري وهو من أهم رجالات الاستقلال في سورية دور رئيس في تكوين و بناء شخصيتها المتمردة ، المنطلقة ، المتجددة؛ ناهيك عن دور والدها سهيل الخوري الذي وصل إلى مقعد وزارة المال في سورية...

وإن نسينا فلا ننسى أن أديبتنا الكبيرة كانت عضواً في مجلس الشعب لدورتين متتاليتين نشرت في أثنائهما مقالات صحفية مهمة جداً تتناول فيها هموم المواطن والوطن.

وإذا كنا سعدنا يوم تسمية أديبتنا الكبيرة الرائدة "كوليت خوري" مستشارة للسيد الرئيس

بشار الأسد للشؤون الأدبية فإن سعادتنا اليوم قد ازدادت بمنحها جائزة القدس لعام ٢٠٠٨ من قبل المكتب الدائم للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب وذلك في اختتام أعمال اجتماع المكتب الدائم في الكويت قبل أسابيع قليلة؛ وستسلم الأديبة السيدة كوليت خوري درع الجائزة في ليبيا مطلع تشرين الأول القادم ضمن فعاليات المؤتمر العام الرابع والعشرين للاتحاد العام الذي سينعقد في مدينة بنغازي..

كوليت خوري..
أيتها الوردة الدمشقية..
أيتها الرائعة كنهر موسيقى في صباح دافئ..
مباركة لك وعليك جائزة القدس لعام ٢٠٠٩م
وإنك لتستحقين الكثير..

q q

الإبداع بين الهوية والتراث
فــي
شعر شفيق جبري

د. نذير العظمة

يسلط شفيق جبري الضوء على علاقة شعره بالهوية من جهة وبالتراث من جهة أخرى. ويعتبر إبداعه امتداداً للموروث الشعري وتجلياً من تجليات الانتماء القومي. ويعلن تمسكه بالنسق أو ما اصطلح عليه بعمود الشعر في قصائده التي أبدعها في الوطنيات والمراثي ووجدانيات التأمل والطبيعة والمرأة.

فالعمود بالنسبة لجبري لا يعني وحدة الوزن والقافية وآليات المجاز والبيان في البلاغة العربية فحسب بل يعني أيضاً أغراض الشعر الفنية وانتماء الشعر.

للشاعر مساحة من الحرية في الصياغات الشعرية وتميزها بالأسلوب عن المعاصرين من الشعراء والسابقين منهم لكن اللغة وسلامتها والأنساق الشعرية الموروثة عبر العصور تبقى كنزاً مستودعاً في الذاكرة يتم استحضاره من خلال ثورة النفس وقدرتها على التعبير عن إبداعها وفرادتها في إعادة صياغة الحاضر بما يتفق مع مخزونات الماضي. هذه معطيات يؤكد عليها "جبري" في تجربته الإبداعية ولاسيما في كتابه "أنا والشعر" لكننا مدعوون أن نتفحص مصداقية ذلك في نصوصه الشعرية من ديوانه المعنون بنوح العندليب.

ما هو أفق الإبداع عند جبري وماهي آلياته؟ وهل علينا أن نطمئن إلى اعترافاته عنها في كتاب "أنا والشعر" أم علينا أن نبحث عن مسودات قصائد الديوان في أوراقه؟ هذا إذا توفرت.

ربما تلجئنا الصعوبات في هذا الصدد إلى أن نأخذ بالدراسة النصية لقصائده. أما ما حول النص فيبقى غالباً مفتوحاً للجدل.

المرحلة التي عاشها جبري والثقافة التي تلقاها، تجعلنا نتفهم إلى درجة التعاطف موقفه من الإبداع والتراث، والهوية والانتماء. لكننا في نهاية المطاف لا يمكن أن نتخلى عن أمانة النقد ووظيفة الشعر ودوره، ومنزلته كفن من فنون القول الأساسية في ثقافة الإنسان وحضارته. أينما كان الإنسان. جبري ينتمي بدون ريب إلى تيار الكلاسية الجديدة في تراث نهضتنا الأدبية. لكنه يتميز عنها نسبياً في عديد من الأمور.

والمعضلة الأساسية التي تواجه الناقد لسيرة جبري الفنية. هي في التحليل الأخير المعيار الذي نحتكم إليه في تقييم إنجازه

الشعري.

ما القصيدة، وما هي بنيتها ومعمارها، وما هي الأسس التي تستند عليها هذه البنية وهذا المعمار، وما هو الأفق الحضاري التي تتحرك في إطاره علاقتها بالذات الشاعرة وموضوع المعاناة الحاضرة؟

يعتمد إبداع جبري الشعري على نظام القصيدة العربية، فهو لم يبتكر نظامه بل أحيا نظاماً شعرياً موروثاً، وفعّله لاستيعاب حاجات الحاضر النفسية والفكرية والفنية.

نظرية الأغراض الشعرية هي جزء من هذا النظام.

الديوان (نوح العنديب) تتوزعه قصائد في أغراض الوطنيات والمراثي ووجدانيات الذات حول الطبيعة والمرأة. الكلاسيون الجدد في مصر والشام والعراق أضافوا غرض الشعر الوطني، فاستفاد جبري من إضافاتهم. هذا واضح من إعجابه بهم. واحتفاله بشعرهم في مناسبات التكريم والتنويه. بالإضافة إلى انتمائه إلى تراث المبدعين للشعر العربي في عصوره الزاهية.

الأغراض الشعرية. ونظام القصيدة الموحدة الوزن والقافية. وعلاقة المجاز بالحقيقة. والحقيقة بالمجاز في البلاغة العربية. والأنساق والأوزان واللغة هي في مجملها إرث عام لكل الشعراء. لكن حضور الذات الشعرية لكل شاعر يتمركز في الاختيار المناسب وابتكار الإيقاع والصياغة والمعمار ويكمن في تميز المبدع عن الإرث المشترك العام وقناعته بوظيفة الشعر ودوره وأدائه بين الفنون لأبعاد معاناة الإنسان على كافة الصعد.

يقول جبري في رثائه للمتنبي:

وإذا القلب لم يكن عربياً

أوشك الشعر أن يشيع فساده

(الديوان ص ١٩١)

فالقلب والعروبة والشعر هي ثالوث الإبداع الشعري عند جبري. لا ينفصل واحدهما عن الآخر. وبتحديده للهوية والقلب بالعروبة يستقيم الشعر عنده. ويبرأ من الفساد. وانتماء الشعر كإبداع إلى التراث كانتماء القلب إلى هوية واضحة مميزة من المسلمات عنده.

يقوم الفن أصلاً وفن الشعر منه على محاكاة الإنسان للطبيعة ببعديها الإنساني وكينونتها الظاهرة التي خلقها الله. وجعلها رحماً لولادة الإنسان وولادة الحضارة. إلا أن الثقافات، والفنون من أركانها، شكلت طبيعة ثانية للإنسان على الطبيعة الطبيعية للنفس الإنسانية.

ومأزق جبري كمبدع لا كيف يوفق بين الطبيعتين الطبيعية والثقافية بل كيف يتحول بفن الشعر من رحم الطبيعة إلى رحم الثقافة، وهو مأزق مشترك لمعظم تيارات الكلاسيية الجديدة في ثقافات العالم.

الإبداع على غير قياس. وابتكار النماذج الشعرية والفنية. هي وظيفة الفن/ الشعر. أما العودة إلى النماذج الجاهزة من كلاسيية وغيرها. والإبداع على قياسها. يجرد المبدع من مبادراته الأساسية. ويتحول بوظائفه النفسية والجمالية من مواقعها الأولى إلى مراتب ثانية.

لم يكن جبري مضطراً أو غيره إلى العودة إلى النماذج الجاهزة. وتعبد معيار الجزالة الذي يترفع بالشعر من الحياة إلى المكرس والمحفوظ. ليتحكم قاموس الصناعة بالفطرة الشعرية وفيضها. الاعتذار بالمرحلة من قبل بعض النقاد لا يكفي للتحول بالشعر من وظيفته النفسية والجمالية إلى وظيفة تاريخية. تنتهي فاعليتها بانتهاء المرحلة. ويصبح الشاعر فيها لا ملكاً ورمزاً لكل العصور بل رهناً بالمرحلة الواحدة.

والنقد عندنا غالباً ما يسلم لهذه الوظيفة التاريخية مقاليد الإبداع على حساب وظيفة

الشعر الأساسية بتجاوز الزمان والمكان وابتكار النماذج الإنسانية القادرة على تحريك النفس الإنسانية من خلال الإثارة الجمالية إلى الآفاق المعرفية للإنسان وقيم الحق والخير.

العودة إلى النماذج الشعرية الموروثة والإبداع على مقاسها يقوم بالوظيفة التاريخية على حساب الوظائف الأخرى للإبداع من نفسية وجمالية وحضارية وغيرها.

يتكلم جبري عن تجربته الشخصية في نظم الشعر في أول عهده. يقتني ديوان المتنبي وله من العمر ستة عشر عاماً ويحفظ منه الشيء الكثير. ويدعم معلومته هذه الداعية للعودة إلى التراث الشعري في أزهى عصوره، بموقف نقدي لابن خلدون في المقدمة يؤكد أن الشعر صناعة وملكة مكتسبة. الآليات الأساسية لهذه الصناعة هي استيعاب أكبر قدر ممكن من نماذج الموروث الشعرية يقول ابن خلدون:

"اعلم أن لعمل الشعر وأحكامه وصناعته شروطاً: أولها الحفظ من جنسه، أي من جنس شعر العرب، حتى تنشأ في النفس ملكة يُنسج على منوالها ويتخير المحفوظ من الحر النقي الكثير الأساليب، مثل ابن أبي ربيعة، والرضي، وأبي فراس وأكثره شعر كتاب الأغاني، لأنه جمع شعر الطبقة الإسلامية كله، والمختار من شعر الجاهلية. ومن كان خالياً من المحفوظ فنظمه قاصر رديء، ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ. فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر. وإنما هو نظم وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم، وبالإكثار من المحفوظ لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة. إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها، وقد تكيفت النفس بها، انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يؤخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة".

ويلاحظ جبري أن ابن خلدون لم يذكر المتنبي الذي كان قد حفظ من شعره أكثر مما حفظ من شعر غيره (أنا والشعر ص٨-٩).

تشكل نزعة التأصيل العمود الفقري لشخصية شفيق جبري وفنه التعبير عن الحاضر بمحاكاة الأصول. العودة إلى التراث ونماذجه ومعارفه وسيلة عنده للولادة الثانية. والنهضة في وجه الموت الزاحف من الخارج. والتآكل الذي يحدث من الداخل.

التراث واللغة مركزيان في تحديد هوية الإنسان وإسهامه الحضاري لا يمكن أن ينجز بعيداً عن روح التراث واللغة. وما القصيدة غير صورة من صور إبداع الشاعر الذي يتمثل موروثه ويهضمه ومن خلال هذا التمثل والهضم يكون قادراً على الانفتاح على تراث الإنسان والحضارة.

لم ينحصر إعجاب جبري بالتراث الشعري القديم بل نجد حساسيته الشعرية تتفاعل مع المعاصرين من الشعراء. وتعارض بعض قصائدهم ويفصح جبري عن إعجابه بخير الدين الزركلي ورضا الشبيبي وفؤاد الخطيب. ويورد لنا في "أنا والشعر" القصائد التي عارضها من شعرهم. إنه يتوقف عند فن الشعر ليوسع أفق القصيدة التي كانت تشكو من ضيق الأفق عشية خروج العثمانيين من سورية واحتلال الفرنسيين لها بعد معركة ميسلون. ويورد لنا تجربة في تحويل النثر إلى شعر . مما يذكرنا بالفنون البديعية التي شاعت في العصور السالفة. فقد اهتم الشعراء بنظم المنثور ونثر المنظوم وهو مفردة من الصناعة الشعرية يمكن أن تؤدي إلى توسيع أفق القصيدة. أو تجفيف روحها إذا استبعدنا حيوية الفطرة والموهبة.

وأعتقد أن الانفعال العاطفي الشديد هو من أسباب رقة وشفافية أسلوبه في بعض القصائد. قصيدته "نوح العندليب" هي من هذا القبيل وتجري كما يلي:

دع العندليب على غصنه
يردد على الغصن أحزانه

فلم أر في لحنه كلفة
تهجن إذ ناح ألحانه
لئن دون الناس أشعارهم
لقد جعل الروض ديوانه
وإن قيد الوزن أفكارهم
لقد أطلق الشدو أوزانه
كتمت الشجون عن العندليب
فراح يبثك أشجانه
وأخفيت عنه دموع الجفون
وقد بلل الدمع أجفانه
فهل شط عن وكنه جاره
فودع بالنوح جيرانه
أم الباز أودى بخلانه
فأصبح يندب خلانه
أم الريح هبت بأفنانه
فزلزلت الريح أفنانه
فيالك من ممعن في الحنين
ألم يشهد الناس إمعانه؟

* * *

أتبكي العنادل أوطانها
ولا يندب المرء أوطانه؟!

يقول جبري "البيئة أقوى من النفس فاستولت على شعوري وعاطفتي" (أنا والشعر ص ٣) لذا تخلص من البكاء على الذات في أزمتها العاطفية إلى البكاء على الوطن وآلامه وأسره.

إلا أن القصيدة تذكرنا من حيث المناسبة والإطار العاطفي بقصيدة أبي فراس في الأسر:

أقول وقد ناحت بقربي حمامة
أيا جارتا لو تشعرين بحالي

وليس من الغريب أن يتضافر حافز الإبداع من خلال التجربة ومخزون الذاكرة من الموروث الشعري. وهذا المسار واضح في تجربة شاعرنا:

هذا اللقاء ما بين الطبيعة والوطن رأيناه سابقاً في معارضته لصديقه الشاعر خير الدين الزركلي في قصيدته في رثاء "الشهداء العرب":

نعى نادب العرب شبانها
فجدد بالنفي أحزانه

يقول جبري في قصيدته ثورة الحجاز:

مروج دمشق وغيطانَها
سقتك السحائب هتانها

ولما قال الزركلي:

لا التاج ينفعه ولا استقلاله
إن لم يحل وثاقه وعقاله

قال جبري بعد أسبوعين:

سدت مسالكه فضاق محاله
واهاً له فمتى يحل عقاله؟

(ص ٩٢)

مما حمل أحمد شاكر الكرمي وهو صديقه ليقول في إحدى صحف دمشق "فلان... ينتقي ألفاظه، ويعني برصفها، يقلد

بذلك خير الدين ويسير على سننه، وعندي أنه سيصير في عالم الأدب إلى منزلة يحسد عليها" (ص ٩٤)

وليس مستبعداً أن جزالة أسلوب جبري في مراثيه وأغلب وطنياته تنبع من محاكاته لأساليب الشعر الجزل في موروثنا الشعري. كما أن أسلوب الشفافية والرقة يمت بسبب إلى أسلوب الزركلي المشهور بذلك:

النفس بعد فراقها الوطنا

لا ساكنا ألفت ولا سكنا

وقصيدة الزركلي "عصفورة النيربين" إن هما إلا غيض من فيض.

كما أن اهتمام جبري بالخفائف من الأغاني لأبي الفرج يعكس تنوع أساليبه ولاسيما في مرحلة التكوين.

ولم يكتف جبري باستلهام الموروث شعراً ونثراً لتوسيع أفق القصيدة بل تعدى ذلك إلى بعض النصوص الشعرية لفكتور هوغو ونص نثري خطابي لماسيون ويعترف بأنه لم يترجم هذه النصوص. ولم يعارضها. بل إنها فتحت له باب الشعر الذي كان مغلقاً. فاستلهمها. وأبدع من خلال تحريضها لشاعريته نصوصاً موازية للأصل. لا لرغبة منه بل لأن ثروته من الموروث الشعري لغة وتعبيراً وإيقاعاً أخضعت المترجم إلى سياقات اللغة المترجم إليها والملاحظ أنه تحول من هذه التمارين الشعرية إذا صح القول إلى بناء معمار متميز لقصائده في الشعر الوطني، وللمراثي التي لا تخرج في الجوهر عن دائرة الوطن من حيث التراث. والشخصيات الإنسانية التي كانت موضوعاً للرثاء أو التكريم.

الملاحظ أيضاً أن نصوصه الشعرية هذه أعدت لتلقى.

وكان حريصاً على توصيلها للجمهور الذي يستجيب لجوهر الشعر ابن الطبع بإلقاء يخلو من التكلف (ص٨). وهكذا اجتمع عنصرا الإلهام والصناعة في شعره في مرحلة النضج.

انصب ذلك على وحدة القصيدة. وهيكليتها أو معمارها ولغتها. وتجلياتها الوصفية والبياتية. والعناية بالتخطيط والتنسيق. وإفراغ ذلك كله في قوالب صوتية سائغة ومؤثرة.

كما انصب على الاهتمام بمطلع القصيدة وبحرها وقافيتها. ووظيفتها في التعبير عن عواطف الجمهور المتمركزة في هوية وطنية. وتراث مخصوص. والحريص على قيم الحرية والكرامة القومية.

أما شعره في الطبيعة فينحصر في الكلام عن دمشق وغوطتها ولبنان وجماله والصحراء في قصيدته رثاء جميل صدقي الزهاوي (١٩٣٦م). وقصيدة "صيحة النبي". ومن الطبيعي أن يكون مولعاً ببساتين الشام وأنهارها ووارف ظلالها أما الصحراء فقد جعلها مدخلاً مناسباً إلى رثاء الزهاوي في رحلته من دمشق إلى بغداد. يقول:

قالت دمشق وقد ناجيت غوطتها

ومائج الدوح في جنبي مطرد

أتترك الروض والأنغام تملؤه

وتنتحي البيد لا روض ولا غرد

ما أنت والبيد تطويها وتنشرها؟

كأنها اليم منزوح بها الأمد

ما تسمع الأذن حسا في مسارحها

كأنما الموت في أطرافها لبد

إلا سحائب في الآفاق كامدة

والأفق ممتقع من لونها كمد

كأنها سفن في الجو لابدة

تحدو بها الريح لا تجري ولا تخد

خل الفلا والمها والشيح إن لها

ركباً من الجن لا يأوي لهم أحد

فقلت مهلاً وراء البيد منحدر

للرافدين عليه الأهل والولد

قد تبعد الأرض إلا عن جوانحنا

فليس دون اهتزاز القلب مبتعد

مهلاً دمشق فإن أزحف إلى بلد

يزحف إلى بنو العباس والبلد

ثم عاد في قصيدته "صيحة النبي" إلى وصف الصحراء. ولكنه يحصر وصفه بالجانب الحسي فيها. ولا يحمله الإيماءات والدلالات التي أحسن تضمينها في قصيدته عن الزهاوي، ولم يأت شعره في الطبيعة في قصائد مستقلة بل كان جزءاً من وطنياته أو بعض مراثيه. وقد علق هو نفسه على ذلك بقوله:

"يمتزج في شعري اللهج بالطبيعة باللهج بالشعور الوطني" (أنا والشعر ص٤٠-٤١).

إن الإبداع الشعري عند شفيق جبري لا يتأتى من معاناة النفس وحدها تجارب الحياة. لابد للشاعر جبري من محرضات التراث المخزون في الذاكرة. أو من النماذج المعاصرة التي تستهوي شاعريته وتجتذبه من الانفعال إلى الإبداع. هكذا يبدو في مراحل التكوين. فهو لا يعارض النماذج الشعرية الموروثة على غرار شعراء الإحياء.

يأخذ شوقي سينية البحتري ويبدعها خلقاً جديداً يعبر به عن تجربته وخصوصيته من خلال معاناة الحاضر.

أما جبري فيستوحي النماذج الموروثة. ويستلهمها ليعبر عن معاناته في الحاضر من حيث معمارها الفني وصورها التي تعينه على إبداع معمار قصائده وبنيتها البيانية. البحر والقافية والغرض الشعري هي إرث عام. أما الصياغة الفنية والبيانية فهي من إبداعه وعلامة على خصوصيته وفرادته. فالنموذج سواء أكان موروثاً أم معاصراً يلعب دور المحرض على تفتيق براعم فطرته الشعرية أو تفجير شاعريته وتفعيل ملكته. في البدايات قصد فن المعارضة حتى في انفعالات الذات الفطرية نحو الطبيعية والمرأة والوطن. وعلى حين أن معظم الشعراء تتفتح لهم أبواب الشعر في حضرة المرأة إلا أن شاعرنا لم ينعم بهذه السعادة مباشرة. وظل تعبيره عن عالمها من حب وأشواق وصبوة مرهوناً بالواسطة. إما من خلال المعارضة في وقت مبكر. أو بالكلام عنها في شعر الآخر أو التحول من البعد الجمالي للمرأة إلى الأبعاد الاجتماعية والتربوية.

لم يتغزل بالمرأة مباشرة بل عارض قصيدة غزلية. وتكلم عن غزل الآخرين. أو تكلم عنها وعن دورها في الحياة.

ويعترف جبري بشدة ولعه بالطبيعة. ولكنه يعترف أيضاً بولعه بالمرأة. يقول:

"سعيت مرة أن أعبر عن عاطفة الحب في شعري وكنت أحفظ الأبيات المشهورة:

إن التي زعمت فؤادك ملّها

خلقت هواك كما خلقت هوى لها

فعارضتها بالأبيات التالية:

خطرت ببالك يا لها من خطرة

أتظن أنك قد خطرت ببالها

إلى آخر المعارضة وهي عبارة عن اثني عشر بيتاً توسعت بالنص الأصلي وأجادت. ويتابع جبري قائلاً: قلت هذه الأبيات ولم أقل غيرها. ولست أعلم ما الذي صدني عن هذا

السبيل".

في قصيدة من خفائف الشعر بعنوان "مناغاة طفلة" يقول:

وميض البرق في ثغرك
فديت البرق والثغرا
وهذا الشعر من سحرك
فمن علمك السحرا
بحار الدر في نحرك
فضحت الدر والنحرا
فما أسماك في طهرك
ملكت العف والطهرا

والقصيدة استوحاها من الخفائف التي وردت في كتاب الأغاني. وهي عبارة عن ثلاث رباعيات بقافية مزدوجة في كل رباعية على الشكل الذي ورد في الرباعية التي استشهدنا بها فيما سلف. لكن جبري يعترف: "إني لم أعرف في حياتي التي قلت فيها هذا الشعر طفلة على هذا الشكل ولكني أردت بهذه الطفلة المرأة نفسها.

ويعتذر جبري بأنه لم يباشر الغزل. ولكنه جاء إليه من جهة ثانية ويقصد الاهتمام بالجوانب الاجتماعية. ويستشهد بقصيدة له ألقاها في النادي النسائي الأدبي في دمشق "١٩٢٣".

ناديك محتفل الكواكب في الدجى
أدب النفوس يجول في ناديك
لولاك لم تطب الحياة وإنما
طيب الحياة يفيض من واديك
هزي القريض فأنت من فرسانه

ما الشعر إلا من بشاشة فيك

ويؤكد أنه أراد من ظاهر القصيدة الاجتماعي اهتمامه بالجانب العاطفي الذي يعتلج في نفسه. عاني الحب وتمنى أن تشاركه المرأة حياته. لكنه لم يلهج بذلك في الشعر. واهتمامه بالفتاة العانس. اجتماعي في الظاهر ولكنه في رأيه تعبير عما يعانيه من حرمانه الحب في أعماق النفس.

ويدافع عن وجهة نظره هذه بما يقوله عن الغزل أو المرأة في شعر شوقي في تكريمه في القاهرة (١٩٥٨).

ويعترف بأنه باهتمامه بالمرأة في شعر شوقي يعبر عن اهتمامه الذاتي بها وبجمالها وأنوثتها. ويصنف ترجمته أو تعريبه لقصيدة فكتور هوغو "نجوى آدم" تحت الخانة نفسها.

إلا أن النقاد يلاحظون غنى شعره في الوطنيات والمراثي. وفقره أو ضيق أفقه في سحر المرأة والطبيعة ولعل توسعه في استدعاء القصائد التي نظمها في هذين الموضوعين مع الشواهد المطولة هو نوع من الدفاع عن النفس.

لعل هذا يفسر كيف استغرقه الشعر الوطني وشعر المراثي ولكن هل عوضه الوطن والانتماء إلى تراث المبدعين الذين استغرقوا إلهامه وقصائده عن عالم المرأة وجمالها وأنوثتها؟!

جبري يعتقد أن اهتمامه الاجتماعي والتربوي ربما كان تعويضاً عن خسارته في هذه المسألة.

حين يعبر عن الطبيعة يشف شعره ويرق فللذات المبدعة في هذا الصدد القدرة على ترجمة العواطف والانفعالات إلى لغة وإيقاع شعري منسجم.

وكما أنه يتحول بغزله عن البعد الاجتماعي. كذلك فإنه يسوق شعره المستلهم من الطبيعة في سياق الشعر الوطني. ولاسيما في قصائده عن دمشق ولبنان ووصفه

للصحراء في مطلع مرثيته عن الزهاوي.

والملاحظ أن الرقة بدون ضعف تحالفه في الإفصاح عن الذات المحبة للمرأة والطبيعة طبيعة الشام ولبنان والصحراء قبل الوصول إلى الرافدين.

ولا يشعر المتلقي بأي عائق بينه وبين شاعريته المنسابة. فالذات الشاعرة تتكلم في حضرة الحب أو في حضرة الطبيعة بدون حواجز. فالشفافية والرقة هما جزء من معمار القصيدة وأبنيتها البيانية. فلا تحس فيها بأنفاس غيره أو تسمع أصداء الأصوات الموروثة. فكأنما الإلهام هنا يقود الصناعة. بينما في الوطنيات والمراثي الصناعة تقود الإلهام. ونجاح شعره يتوقف على تأسيس توازن أو انسجام بين الإلهام والصناعة.

وحين تهيمن الصناعة في الوطنيات والمرثيات على الإلهام فالشاعر يتقمص الذات الجماعية. ويتكلم بصوتها من خلال صوته. وتتقدم وظيفة الشعر الأدائية والتاريخية على وظيفته النفسية والجمالية. وشاعرنا جبري شاعر الشام وصاحب الصناعتين كل لا يتجزأ. التراث والإبداع عنده وجهان لعملة واحدة. ووظيفة الشعر الذاتية والجمالية إنما هي واسطة لوظيفته التاريخية من وطنية وقومية. لذلك غلبت على شعره الوطنيات والمراثي. المحكومة بالانتماء إلى الأرض والتراث والمتمسكة بالجمال الفني من أجل أداء دور تاريخي.

يتعجب جبري نفسه من تطور مذهبه في نظم القصيدة. ففي المرحلة المبكرة كان يكفي ليهيج الشعر في صدره أن يقرأ قصائد أترابه من المعاصرين وكان ينظم قصائد عدة في شهر واحد. فالذات وفورتها العاطفية أو ثورتها أكثر حضوراً من الخبرة والتجربة التي رافقته في القصائد المتأخرة. ومع ذلك كانت القصيدة الواحدة تأخذ معه أكثر من شهر إلى الشهرين. وقد فصل القول في كيفية نظمه للقصيدة ومراحل إنجازها. من البحر والقافية والمقاطع إلى تنسيقها وصقلها. وانتقاء الألفاظ والعبارات والصور. وتنقيحها حتى تأخذ (القصيدة رونقها وصورتها النهائية. فكان يقرؤها بصيغها المختلفة. بل يلقيها متهيئاً للمناسبة. لا صقلاً للنص بل إنشاداً أيضاً، قراءته للمنجز من النص بصوت عال كان يلعب دوراً (إضافياً) باستدعاء إلهامه الشعري. فيتعاون على إنجاز النص كل من الصناعة والموهبة التي تتسلح بالفطرة والذوق التي تتسلح بالخبرة والتجربة.

جبري هو ابن بيئته. تعدى عمره العشرين عاماً بانتهاء الحرب العالمية الأولى، شهد ثورة الحسين العربية ضد الأتراك وأحس زهوة الحلم بالدولة العربية الأولى بعد قرون من الغيبة. وصدم بانقلاب الحلم إلى كابوس عند تطبيق مفاعيل معاهدة سايكس بيكو ووعد بلفور. وغص بالدمع ككل أجيال الأمة على معركة ميسلون واستشهاد يوسف العظمة، وزير الدفاع وتمزيق الأرض العربية إلى دول مصطنعة وأوطان مرتجلة.

شارك في كوادر التربية والتنمية في التعليم والثقافة للدولة الفنية واستمر في ذلك ما سمحت الظروف.

تخرج شاعرنا من مدرسة العازرية ورحل مع أسرته إلى فلسطين ثم عاد إلى سورية في أواخر الحرب الأولى. ومن انهماكه في وظائف التربية والتعليم والثقافة أخذت تنمو في نفسه حوافز الإبداع والمشاركة في بناء الذات في مرحلة مضطربة.

العودة إلى التراث والهوية هو خطوة طبيعية للدفاع عن الذات الحضارية التي صادرتها قوى الاستعمار والاحتلال. وصادرت معها مستقبل الأمة. وزحزحت بلاد الشام عن موقعها الجغرافي والعضوي وعطلت دورتها الدموية وجعلتها أسيرة البروتوكولات الدولية والهجرة الصهيونية وتحت رحمتها.

قدرات الأمة كلها توجهت كما توجه وعيها إلى التشبث بالهوية الحضارية والتراث

المخزون في وجه القوة الغاشمة.

حين أبدع أبو تمام قصيدته في عمورية. لم يبدعها قياساً على نموذج جاهز. تفاعل مع المعركة وأبدع النص من خلال محاكاته الشعرية لطبيعة المعركة والإنسان. وحين أبدع البحتري إيوان كسرى القصيدة لم يبدعها كذلك قياساً على نص جاهز. كان يعبر عن معاناة وجدانية في الرحلة أو الغربة من عالم الحميمية والفطرة التي نشأ عليها إلى عالم الغربة. فعبر عن طبيعته الإنسانية دون أن يحتذي نموذجاً جاهزاً أو يعود إلى نص سابق.

كذلك المتنبي في إبداعه لقصيدة الحدث الحمراء. استجاب إلى طبيعة المعركة والبيئة وأبدع معماراً ملحمياً مكثفاً للقصيدة العربية.

لكل من هؤلاء صوته وإيقاعه المميز في شعره أو ما اصطلح عليه بالأسلوب هذا الإبداع الشعري المتنوع والمتعدد في وحدة اللغة والقصيدة بنظامها أغراضاً وبلاغة وإيقاعات وأوزاناً هو الميراث المشترك الذي شكل الذاكرة الشعرية للأجيال القادمة من المبدعين الذين لا يمكنهم أن يتبرؤوا من هذه الذاكرة. وهم يبدعون ما يبدعون من خلال معاناتهم وأزمانهم.

الكلاسيون هم هؤلاء وغيرهم الذين أبدعوا نماذجهم استجابة لمعاناتهم وتعبيراً عن بيئتهم وزمنهم من خلال صناعة شعرية نواتها الفطرة والموهبة ومفرداتها ووسائلها اللغة وعلوم الشعر.

أما الكلاسييون الجدد فاستعانوا على معاناتهم بالنماذج الموروثة فكأننا هنا في جدل الوجدان والذاكرة تبدع الشعر لا من محاكاة الطبيعة بالمفهوم الأرسطي بل بمحاكاة المحاكاة للميراث الشعري. عبر عنها بمصطلحات متعددة في ميراثنا النقدي. تحدد علاقة الإبداع بالتراث على درجات.

مؤسسة الرواية. إذا صح المصطلح كانت آلية لتفريخ الشعراء أو لتوليد الإبداع من خلال حفظ التراث.

النقائض ننطوي على علاقة المعاصرة لنصوص الإبداع المشترك.

المعارضات تبين علاقة الإبداع بالنماذج الموروثة الجاهزة...

أضف إلى ذلك الاستيحاء والاستلهام والاحتذاء والإخطار في البال الذي يفضله شاعرنا جبري.

ربما انطوت شاعرية جبري أو صناعته على مجمل دلالات هذه المصطلحات لا واحد منها. لكن جبري كان في أغلب الأحوال يبدع الشعر من الشعر تعبيراً عن معاناة الحاضر. ويبدعه لينشد ويلقى ومن ثم ليقرأ. فالقيم الصوتية ونبرة المنبر والإنشاد كانت مهمة في صناعته الشعرية. لذلك توسل النظام الموروث للقصيدة بكل بنوده وتصدى في العديد من قصائده للخارجين على هذا النظام، وحاول أن يطعم في مراثيه القصيدة والسيرة.

ومن المفيد أن نلاحظ أن جبري الذي أجاد الصناعتين الشعر والنثر. تمرس بالنثر ثم انتقل إلى الشعر. وربما ساعدتنا هذه المعلومة على تفهم صناعته الشعرية وملكته التي تولدت من اختزال الموروث ومحاولة نسيانه في حالة الإبداع فحالفه التوفيق على مستويات ودرجات في قصائده الوافرة والكثيرة، ولكن صناعته كانت أقوى من الهامه.

قصيدته هي القصيدة المكتوبة التي لا تولد من السكبة الأولى والاستجابة إلى الفطرة. ولأنه يولد الشعر من الشعر كان لابد له من الاستفادة من قدرات التخطيط والتنسيق وترتيب خطة القصيدة قبل الشروع بها وإنجازها واختيار وزنها وقافيتها وصقل ألفاظها وصياغتها حتى يبلغ بقصيدته الاطمئنان والرضى.

ومن نافل القول أن نؤكد هنا على استفادته لا من قراءة الجاحظ والأغاني بل من التأليف عنهما ومعالجة ذلك في كتابين منفصلين.

يمكن أن نتكلم عن السليقة والفطرة عند

بعض الشعراء دون أن نهمل الصناعة ولكن نشعر أن شفيق جبري بنى ملكة شعرية من خلال استيعاب الموروث ولم يغفل النقاد عن استفادته من ابن خلدون في بناء هذه الملكة. إن ابن خلدون يتكلم عن مصطلح الملكة لا الفطرة في رؤيته لعلاقة الشعر باللغة، والإبداع بالتراث.

وشفيق جبري لا يخفي ذلك عن قارئه لاسيما في كتابه أنا والشعر ولكنه في مراحل النضج اكتفى من النماذج الموروثة بأن تقدح الزناد.

وتصنع شاعريته في سياق الإبداع. أن تخطر في باله على المعاني معاني أخرى. وأن تولد من الصور البيانية صوراً بيانية مشاكلة أو مختلفة. لكن الذات الشاعرة هي التي تتحكم بإبداع هذه المعاني. وتكوين هذه الصور. ومع الزمن تنامى عند جبري حرص زائد على استقلال إبداعه من خلال صناعة شعرية واعية.

الذات الشاعرة هي أصلاً ملكة تكونت من اختزان النماذج على خطين في إبداع جبري. النص الماثل الذي يحرص على الولادة الشعرية. والملكة التي هي حصيلة النصوص المختزنة وهكذا يمكن القول إن إبداعه ولد من رحم التراث. وفي حضنه برعاية الانتماء والهوية. انظر قصيدة "الجلاء الأولى" والثانية وقصيدة "بطولات العرب".

ويمكننا هكذا أن نفهم. لماذا تمركز إبداعه في الشعر الوطني. وتبلور فنياً في المراثي. الذات بانتمائها الفكري والحضاري إلى الإنسان والتراث لديها حوافز ومبررات حقيقية لبناء عالم شعري متميز. يتفرد نسبياً عن معاصريه بإضافات واضحة. بالإضافة إلى الدور القومي والحضاري الذي أداه شعره في مرحلة تاريخية مخصوصة تستدعي الدفاع عن الذات القومية وتجهد في بناء الهوية وكرامتها وبقاءها.

وهكذا اجتمع في شخصية جبري عنصران أساسيان من عناصر الإبداع الشعري. الإلهام لا الإلهام الرومانسي بل في السياق الذي حللناه فيما سلف في علاقة الإبداع بالتراث والانتماء إلى هوية مخصوصة. كما اجتمع له عنصر الصناعة التي تمكن من مفرداتها في علوم الشعر والبلاغة بالإضافة إلى استيعاب معظم الموروث.

ولابد لنا في ختام هذه الدراسة لديوان "نوح العندليب". من أن نلقي ضوء "على قصيدته" يا ابن النبي" لأنها تعبر عن الحاضر وحاجاته الروحية والنفسية بأدوات الماضي. وتثير قضايا مهمة في فكرنا القومي والسياسي. وجبري لم ينفصل عن روح الجماعة في شعره. ولم يجمحْ به شيطان الشعر إلا في مواقف محدودة. الوطن والأمة يأتيان أولاً وعلى الذات الشاعرة أن تعبر عنهما. حتى المرأة والطبيعة عنده توجها في هذا المسار في شعره.

يقول في مطلع قصيدته عن الشريف الرضي ما يلي:

أعيت دموع الغوطتين بياني
حتى تمرد سحره فعصاني

ما كان يعصيني إذا ناديته
لولا شجون قد ملأن زماني

فغدوت معتلج الجنان كأنني
في زحمة الأحداث دون جنان

والقصيدة تنطوي على ثلاثة محاور. المحور الأول يعبر فيه عن محبته وإعجابه بشعر الشريف الرضي وما اجتمع فيه من رقة وقوة في آن. ويستدعي طموحه ما بين الشعر والخلافة ليؤكد على أن إمارة الشعر هي الأهم. ثم يعطف على فساد الهاجس الشعري الحديث مصادراً حرية الإبداع الذي لا يعبر

عن روح الأمة في رأيه. ولكنه يقوم بعبور تاريخي لافت باتجاه الأفق القومي:

إني لأنشق من بيانك نفحة
من سحر أحمد أو هدى القرآن
لما بكيت على الحسين ورهطه
بكت السماء لدمعك الهتان
ما كان دمع العين يخفق وحده
كانت دماء القلب في خفقان
إني وإن كانت أمية عترتي
أرثي لجرح أن براك براني
إن لم يهج يوم الحسين وآله
دمعي فما أنا من بني مروان
تلك الفجيعة لا فجيعة مثلها
نزلت على الإسلام والإيمان
سفكت دماء العرب في لأوائها
ورمت ربوع الشام عن بغدان
لم تطفئ الأحقاب جذوة نارها
فمتى ترى إطفاءة النيران
قلْ للذين يؤججون لهيبها
في أربع سلمت من الأضغان
بعض الجهالة هل يروق عيونكم
مرأى الدماء تفيض في
لستم أرق على الحسين حشاشة
أين الحنو وأين قلب الحاني
والله ما هدأت جوانحنا ولا
سكنت خواطرنا من السلوان
أينام جفن والحسين وآله
جثث مبعثرة على الكثبان
لم ينفرد قلب (الرضي) بحزنه
فاضت قلوب العرب بالأحزان
لكنها تطوي القلوب جراحها
حتى تظل منيعة الأركان
يا نغمة طلعت على حرم الحمى
ترمي الحمى بمذلة وهوان
لم يدر صاحبها جناية حمقه
والحمق أبغض ما جناه
جمح القريض وما أردت جماحه
ولعلها من نزوة الشيطان؟

(الديوان ٢٦٢، ٢٦٦)

في موضع آخر من هذه الدراسة قلنا إن صناعة جبري الشعرية كانت أقوى من إلهامه. ولكن إلهامه حين يمسك بزمام المبادرة يعود إلى تقاليد شياطين الشعر فيجمح القريض وإن لم يرد جماحه. ويدفعه شيطان الشعر للبوح بالحقيقة، لا أن ينوح عليها.

وهكذا، فإن جبري يتوج رؤياه الشعرية التي انبثقت من محبته للمتنبي وصرخته المشهورة (١٩٣٥):

وإنما الناس بالملوك وما تفلح عرب ملوكها عجم

فكان صدى هذا النداء التاريخي هتاف جبري:

وإذا القلب لم يكن عربياً
يوشك الشعر أن يشيع فساده

وبعد أن وقف شعره على الإفصاح عن الوحدة الوطنية في أناشيد الجلاء والمقاومة يؤيد الماضي بتوجهات الحاضر في عبور الصحراء إلى أرض الرافدين ليؤكد على الوحدة القومية في (١٢ آذار ١٩٣٧)، في قصيدته المكرمة لجميل صدقي الزهاوي في بغداد والتي استشهدنا بمطلعها فيما سلف.

أما في قصيدته عن الشريف الرضي (١ تشرين الثاني، ١٩٦٤)، فقد قام بعبور آخر من أجل الوحدة القومية. فيجعل من كربلاء الحسين لا مأساة لآل البيت بل للمسلمين والعرب جميعاً ويؤكد على تعبيره عن روح الأمة الواحدة في مرحلتيها من تاريخ حافل ماضياً وحاضراً. فيقوم بعبور صحراء أخرى لابد لنا من عبورها جميعاً والانتصار على مرارات ونزاعات أصبحت ملكاً للتاريخ.

وإذا كان خير الدين الزركلي قد أنجز موسوعته الضخمة في الأعلام. فإن جبري اهتم في وطنياته ومراثيه بالأعلام المبدعين في الشعر خاصة والنثر بشكل عام.

وقد طعم القصيدة الوطنية والقومية بالسيرة بشكل لافت. ووسع أفقها ودغم المرثية بالقصيدة الوطنية غالباً. وانتقل بشعر المرأة من الغزل إلى مكانة المرأة ومنزلتها في النضال السياسي والاجتماعي والتربوي. وفارق لغة الرقة وشفافية الصورة في الغزل إلى الجزالة ونغمات الكفاح القوية، ولاسيما أنه كان ينشدها على المنابر ويهتم بقيم القصيدة الصوتية المؤثرة في روح الجماهير وتعبئتها للنضال ضد المستعمر. وفارق صبوات الذات في الحب والخفائف إلى ما يشبه "المارشات" الوطنية والقومية وهكذا فإن جبري اتجه بالشعر إلى وظيفته الوطنية والاجتماعية والتاريخية والقومية مبتعداً عن الاستغراق في الذات الفردية وهواجسها بل مديناً إياها في شعره، في أكثر من قصيدة. ولكننا نلحظ عنده نرجسية كلاسية واضحة. وميلاً إلى الترفع والعزلة. وتوقاً حالماً لدور الشعر قبالة العلم. والتطلع إلى جمهورية الشعر كقوة في بناء الأمم والإنسان والحضارة.

ومع أنه صرح أن الشعر طبع وموهبة في أكثر من مجال. لكنه مارسه صناعة وملكة.

دمشق ١٨ حزيران ٢٠٠٨

q q

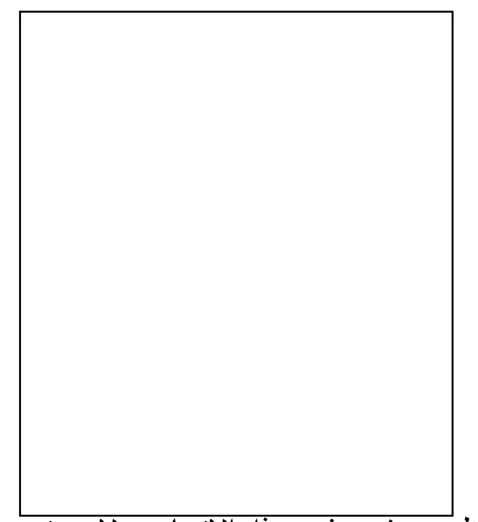
قسطاكي الحمصي ناقداً

محمود منقذ الهاشمي

مع بداية عصر النهضة أخذ النقد الأدبي ينتعش بعدما أصابه من خمول، وراح يسير في اتجاهين، أحدهما يعتمد على التراث النقدي القديم والاهتمام باللغة وضبطها وتصحيح أخطائها والبحث في بلاغة الأدب العربي وشرح الدواوين القديمة، واتجه الآخر إلى النهل من مناهج النقد الأوربية. ومن المعروف أن أبرز ممثلي الاتجاه الأول أحمد فارس الشدياق وإبراهيم اليازجي وحسين المرصفي، ومن أبرز ممثلي الاتجاه الثاني جبر ضومط الذي حاول في كتابه "فلسفة البلاغة" تطبيق "فلسفة الأسلوب" لهربرت سبنسر على الأدب العربي و"منهل الورّاد في علم الانتقاد" لقسطاكي الحمصي الذي سنتوقف عنده.

صدر هذا الكتاب في العام ١٩٠٧، في مدينة القاهرة، وفي مقدّمته يذكر المؤلف الهدف منه بقوله "الغرض الذي كنت أرمي إليه، والمنهل الذي كنت أحوم عليه، هو كتاب في قواعد هذا الفن الجليل، يبيح للطالبين استيعابها في وقت قليل، ولم أكن أشكّ لحظةً في وجود مثل هذا الكتاب عند أمم الفرنجة الذين كشفوا عن أسرار العلوم كل حجاب، بل جنة بها من كل فاكهة اثنان في علم الانتقاد".(١)

نلاحظ بدءاً من هذا الشاهد أن الحمصي يرتبك في وصف النقد فهو فن تارةً وعلم تارة أخرى، ويتكرر هذا عنده كثيراً، ولا يتوصّل إلى فكرة المنهج وكيف يكون النقد فناً يستخدم العلم. وهذا الاضطراب يعبّر عنه المؤلف صراحةً حين يعترف بأنه لا يعرف شيئاً في النظريات النقدية وكل ما قرأه لمشاهير النقاد أمثال سانت بوف ورينان وتين وسواهم لا يتعّدى الأعمال التطبيقية التي تناولت بعض المؤلفات. وحين كاتب بعض أصحابه المقيمين في أوربا مطالباً إياهم بتزويده بكتاب نظري شامل في النقد الأدبي، أو حسب تعبيره "بأجلّ مؤلف في قواعد هذا العلم" أجابوه بأن ذلك لم يؤلف فيه كتاب وأنهم يرون أنه من الفنون الذوقية التي لا تخضع لقواعد علمية. وهو يرى خلاف ذلك، وإن كان لم يظفر بكتاب



نظري يفيده في هذا الاتجاه، ولا يستصوب

رأيهم. والذي كان يفتقر إليه الحمصي هو التمييز بين النقد الانطباعي والنقد المنهجي، ومعرفة الاختلاف بين مناهج النقد.

إن إحساس الحمصي بأن هناك أموراً في النقد تتجاوز الذوق كان في محله، ومن الممكن تفسير اعتقاده بأن الغربيين، أو الفرنجة، قد "كشفوا عن أسرار العلم كلّ حجاب" بأنه من قبيل الانبهار بأوربا نتيجة الصدمة الحضاريّة، وإن كان يفتقر إلى الروح النقدية المميزة التي يطالب بها الحمصي. كان ذلك انبهارَ المثقفين العرب عموماً بأوربا، وهو انبهار يسخر منه الآن الأوربيون أنفسهم. ومن هذا القبيل وصف رفاعة الطهطاوي للفرنسيين في عهد لويس الثامن عشر بأنه لا تسمع فيهم من يشكو ظلماً أبداً وقد كثرت معارفهم وتراكم غناهم وارتاحت قلوبهم(٢). ويعلق الباحث بيتر هانيه على وصف الطهطاوي بقوله إنه يختلف عن الواقعين السياسي والاجتماعي في فرنسا إبان حكم لويس الثامن عشر (٣).

ولعل هذا الانبهار قد أدّى بالحمصي إلى أن يظلم النقد العربي القديم، وألا يرى فيه ما رآه أمثال مندور (٤) وإحسان عباس (٥) اللذين درساه دراسة متأنيّة لا اضطراب فيها. ففي نهاية الفصل الأول من القسم الأول من الكتاب قد خصّه لتاريخ النقد عند العرب، وأشار فيه إشارات سريعة إلى الآمدي وابن الأثير وابن المقفعّ وابن العميد واليازجيين وسواهم. وفي ختامه يقول "هذا كل ما وصل إلينا من النقد عند العرب، وهو كما رأيت خلا ما كتبه شيخنا العّلامة اليازجي ليس من النقد في شيء [والله يهدي من يشاء وهو ذو الفضل العظيم].

وعلى غرار بعض الأقدمين لا يميّز المؤلف بين البلاغة والنقد، ولا بين الدراسة النقدية والعبارات الشفهية الارتجالية التي تنطوي على الأحكام القيميّة. وليس لديه تفسير لظهور هذا الاتجاه أو ذلك، أو تسلسل تاريخي منطقي.

ولكن اللافت للنظر في هذا الفصل إدراكه العام أن ظروف نشأة النقد في الغرب تختلف اختلافاً جوهرياً عن الأحوال التي عاشها العرب والتي "تقبض عنان القلم وتعقد اللسان عن الجري بكلمة واحدة في هذا الفن. أين هذه الظروف من ظروف النقاد الأوربيين في العصر الحديث وما أبيح لهم من حرية الكتابة والنقد وما أتيح لهم من وسائل العلم والتحصيل دون إضاعة طويل العمر ومزيد الجهد! فلا عجب بعد هذا إن كان علم النقد لم يكن معلوماً عند العرب (٧) ويضرب الحمصي أمثلة كثيرة على ضحايا الاستبداد والحسد وسوء المعاملة من الشعراء والأدباء والفلاسفة العرب. حتى المأمون، المعروف بإكرامه للعلماء والأدباء والفلاسفة والمترجمين، لم يتحمل مديح الشاعر أبي الحسن العكوك للقاسم بن عيسى واستحلّ دمه لأنه قال فيه:

كل من في الأرض من عرب

بين باديهِ إلى حَضَرِه

مستعيرٌ منك مكرمةً

يكتسبها يوم مُفْتَخَرِهْ

وقد سُجن الشيخ الرئيس ابن سينا ومات في السجن فقيل فيه شعر فيه تعريض به وبكتابيه "الشفاء" و"النجاة":

رأيت ابن سينا يعادي الرجال

وفي السجن مات أخسَّ المماتِ

فلم يشفِ ما ناله بـ "الشفا"

ولم ينجُ من موته بـ "النجاةِ"

وابن المعتزّ مات مخنوقاً، وابن هانئ وجد مقتولاً في العراء، ويذكر الحمصي أمثلة كثيرة

أخرى ويقول: "وألوف غير هؤلاء هلكوا شهداء الفاقة أو الغدر، وضحايا الاستبداد والجهل والشر، لم يشفع فيهم فضل ولا علم ولا شعر". ولا يخفى ازدهار النقد بالحرية، وتنبّه المثقفين العرب في عصر الحمصي إلى فظائع الاستبداد.

ويتناول الحمصي في الفصل الثاني تاريخ النقد الأدبي القديم عند الإنسان والرومان، وفي الفصل الثالث تاريخ النقد الأوربي في العصور الوسطى ويقول فيه إنه اعتمد في هذين الفصلين على الموسوعة الفرنسية. ومن هذه الموسوعة اجتزأ بعض المعلومات المتناثرة عن النقد وغير النقد، وذكر من الأسماء اليونانية اللامعة الكاتب والبلاغي والهجاء السوري لوقيانوس السُّميساطي باللفظ الفرنسي "لوسيان الساموسي" وعدَّه نقاداً شهيراً، وهنا ينسحب مصطلح النُّقاد على كل من ينتقد المجتمع ويسخر من العادات البالية. وذكر بعده الفيلسوف اليوناني لونجينوس الذي كان المستشار الخاص للمكلة زنّوبيا في تدمر وصاحب الكتاب الشهير "في الأسلوب الرفيع". ويشير إليه باللفظ الفرنسي "لونجان" وإلى كتابه باسم "قواعد غاية التمام" ويقول إنه "إذا عُدّ كتاب الفنون الشعرية لأرسطو فاتحة فن النقد في التاريخ القديم فكتاب لونجان قواعد غاية هو الخاتمة". (٩)

أما العصور الوسطى وهو يصطلح عليها بـ "القرون المتوسطة" فيرى أنها ليست قليلة العلم وحّجته في ذلك ظهور توما الأكويني فيها. ويقول: "وإن قوماً ينبغ فيهم مثل توما الأكويني قدِّيسهم الملقب بشرف الكنائس وشمس المدارس لم تكن سوق العلم عندهم صحيحة كاسدة ولا هم مبعدون". وعلى أية حال، لو كانت حجة الحمصي صحيحة لانطبقت على العصر الذي يسميه العرب عصر الانحطاط ولزالت عنه صفة الانحطاط بظهور ابن خلدون.

ولكن ما هي المشكلة في العصور الوسطى إذن، حسب قسطاكي الحمصي؟ لقد أدرك الحمصي أن جوهر المشكلة في العصور الوسطى كان ما يشكو منه هو وأقرانه من معاصريه المثقفين أمثال جبرائيل الدلال وعبد الرحمن الكواكبي والأفغاني والطهطاوي، ألا وهو الاستبداد. وقد كتب يقول إن العصور التي دعوها عندهم بالمظلمة لم تُنعت بهذا النعت لنقص العلماء والفلاسفة، "فقد كانوا كما علمتَ كثيري العدد ولكن لأن العلوم كانت مقيَّدة محددة، والأفكار محصورة بمنطق الاستبداد، ولم يزل هذا حالها إلى أن جاء زمن الانبعاث العلمي في إيطاليا". (١٠)

ومع ذلك هناك استثناءات، ويذكر الحمصي أن العصور الوسطى قد "خلّفت اسمين يدوّن أحرفهما تاريخُ النقد بماء الذهب وحسبك بكتاب الفصاحة العامة لدانتي وبكتابات بترارك في اللغات ما يخلّد لهما أجلّ ذكر بين نقادي العصر".

ويؤكد الحمصي في الفصل الرابع المعنون بـ "النقد في العصور الحديثة" أن فرنسا سبقت أوربا في مجال الأدب والنقد، وأن الفن الأوربي لم يعد أسير الفن اليوناني. ولكن هذا الفصل يشكو من التشريق والتغريب، والخلط بين النقد الأدبي وتاريخ الأدب، والاستطرادات الكثيرة للحديث عن نصوص من الأدب العربي، وضرورة البعد عن التكلف والتصنّع، وعن بعض المسرحيات الأوربية، كمسرحيات موليير وراسين، وبعض الرسامين كرفائيل ورمبرانت.

ويرى الحمصي أن الأدب يمثل المجتمع الذي نشأ فيه، ولا يجوز أن يُسلخ عن عصره. وكانت إضافة سانت بوف، وفقاً للحمصي، هي أن النقد قد تحوّل عنده من فن مساعد للتاريخ إلى آلة حقيقية للتحليل والتفتيش واكتشاف أسرار النفوس. وكيف يمكن أن يلج الناقد في ضمير المنقود وتختلط روحه بروحه فيكشف أسرار نفسه، ومن أين له ذلك؟ الجواب حسب الحمصي، هو امتلاك صدق الإرادة. ويعبر هذا الجواب عن أمنية أكثر مما

يعبّر عن حقيقة، كما هو شأن كل النظريات الإرادويّة التي تكون الإرادة فيها هي المفهوم المحوري.

وقبل ذلك علينا أن نسأل: كيف طبّق قسطاكي الحمصي مفهوم النسبية؟

هل طبقه ليقول إن ما كان يُعدّ قيّماً بالنسبة إلى عصر أو فئة من الناس لا يعدّ قيّماً بالنسبة إلى عصر آخر أو فئة أخرى، كما يتّجه النسبويون الآن، أم طبّقه ليقول كما قال الناقد فريدرك بوتل "إن الشعر العظيم هو العظيم بالنسبة إلى عصره أي بالنسبة إلى مكان وزمان معيّنين، وشعور عصر من العصور لا يضلُّ أبداً؟" (١٢) إن المثال الذي قدمه الحمصي على النسبية هو الكلب، فمن أراد وصف ذكاء كلب، مثلاً فلا يستعير له ذكاء أحد أذكياء البشر، بل عليه أن يقارنه بأمثاله من الكلاب. هذه النسبة عند الحمصي لا تجعل الحقيقة نسبية، بل هي واحدة عنده، و"لا يكون الناقد مصيباً إلا عندما يصيب كبد الحقيقة". وموضوع النقد هو البحث عن الحقيقة، والحقيقة تتضمن الحسنات والسيئات، وإذا لم يبحث الناقد عن كلا الأمرين فهو إما عائب أو حاسد وحاقد، وإما مداهن ومخادع. إنه كلام عام. وإذا كان المقصود من النسبية عند الحمصي هو مراعاة الظروف التي أثرت في النتاج، فإن وجود ظروف معينة مؤثرة في جعل عمل من الأعمال لا يأخذ نصيبه من الجمال هو تحصيل الحاصل، ومعرفة أسباب القبح لا تغير النتيجة. وكما أن معرفة المرض لا تذهب بالمرض فإن معرفة أسباب القبح لا تجعل القبيح جميلاً. على أية حال، يبدو لنا أن القيمة الأساسية لكتاب الحمصي هي القيمة التاريخية، أما قيمته الحالية، أو راهنيته، فقد لا تتعدى قراءة الشواهد الكثيرة المختلفة، والتي تدل على ثقافة واسعة في الأدبين العربي والأوروبي تم تحصيلها في السنوات الأولى من القرن العشرين بجهود نادرة.

أما المآخذ التي أخذها الباحثون عليه فهي أنه لم يحظَ من ملكة الذوق بما حظي من ملكة الجمع والتصنيف، وأنه لم يوفق في التطبيق، وأنه متأثر بالأفكار الفرنسية كثير النقل عنها، ويتكلف أحياناً عرض نظريات الغرب في النقد مع محاولة تطبيقها على الأدب العربي تطبيقاً مبتسراً متعسفاً. ونحن على سبيل المثال نذكر استفادته من نظرية التين في الأدب بأنه محدد بثلاثة عوامل هي الجنس والبيئة والعصر، وكيف أخفق الحمصي في تطبيقها على الأدباء العرب، وهذا الإخفاق في رأي الدكتور محمد زغلول سلام ناشئ عن قلة ما كتب عن الأديب العربي القديم وأن شخصيته لا يمكن أن نرسمها ونحدد ملامحها مما توافر لنا من أخباره. والرأي عندي أن الحمصي كان يضع نظرية تين في صلب عملية النقد الأدبي، على حين أن ما كتبه تين لا يتعدى الإسهام في تأريخ للأدب وهو عمل يلي العملية النقدية. فثمة خلط واضح بين البحث في نشأة الأدب والبحث في تفسيره وتذوقه وتقديره. وإن ما كتبه تين حول الأدب كتبه في كتابه "تاريخ الأدب الإنجليزي"، والمنهج الذي وضعه كتبه في مقدمة الكتاب. وفي رأي تين توجد ثلاثة أشياء عامة تحدّد الأدب والفن وهي الجنس والبيئة (الطبيعة والسياسية والاجتماعية) والعصر (آثار التقدم السابق وقوة الدفع التي تتفاوت قلة وكثرة، تبعاً للسرعة المكتسبة من تطور المجتمع). وهو القائل: فليست هنا سوى مشكلة ميكانيكية، كما هي الحال في أي موطن آخر. فالنتيجة الكلية مركب كلي محدد تحديداً تاماً بمقدار واتجاه القوى التي تؤدي إليه".

على أن الحمصي لم يناقش نظرية تين، ويبدو أنه لم يطلع على ما وجه إليها من نقد، فأخذها بما فيها على أنها حقيقة مسلمة، يستطيع أي ناقد إثباتها. فهل كان الحمصي ضحية اطلاعه على الفكر الفرنسي واستيراده من مناهجه النقدية؟ لا أعتقد ذلك لأن الفرنسيين وجهوا إلى نظرية تين الكثير من النقد، ويكفي أن نستشهد هنا بما كتبه غوستاف لانسون: "وتنطوي هذه النظرية القوية على نقطة ضعف،

وهي أنها تفسّر كل شيء، ما عدا العنصر الجوهري في الفن، وهو مشكلة الفرد. إننا نفهم جيداً لماذا كانت الدراما الإنجليزية في القرن التاسع عشر تنطوي على بعض الحقائق المعينة. ولكن لماذا كتب شكسبير كفرد قصصاً دراماتيكية، في حين أن ألوفاً من معاصريه لم يفكروا في كتابتها؟ (١٤)

وقد ذهب الحمصي أبعد من ذلك عندما ألحق بمسألة المكان كلام ابن خلدون على تأثير الهواء في أخلاق البشر، فأراد أن يعرف نوع الهواء الذي تنفسه الشاعر قبل بت الحكم في شعره. وهو يقول إن أهل الأقاليم المعتدلة ألطف الناس نفساً وأشدهم ميلاً إلى العلوم والصنائع. وإذا كان أبو تمام والبحتري والمتنبي قد بزوا غيرهم من شعراء زمانهم فمرد ذلك إلى طبيعة بلاد الشام التي نشؤوا فيها.

أفيمكننا في الرد على هذا التعميم أن نقول إن الحمصي متأثر بالفرنسيين كثير النقل عنهم، وإن هذا التعميم لا ينطبق على الأدب العربي لأنه كُتب عن آداب غير أدبنا؟ إن الحمصي هنا يحاول الاستعانة بابن خلدون! ومن الواضح أن النقد الذي وجّهه لانسون إلى تين ينطبق ههنا على الحمصي.

إن الخطأ الذي وقع فيه الحمصي هو خطأ ناجم عن الخلط بين الأسباب والنتائج، فالظروف من سوابق العمل لذلك فهي تفسّر نشأته ولكنها لا تملك أن تُصدر حكماً فيه. إننا نحكم بأن الفقر من الظروف السيئة التي يسعى الإنسان إلى قهرها، ولكن هذه الظروف حين أحاطت كاتباً موهوباً مثل تشارلز ديكنز قد أسهمت في إنشاء أدب لا يمكن أن يوصف بالسوء البتة. وكارثة فلسطين كارثة لعينة في تاريخ الأمة العربية، ولكن من يستطيع أن يقول بأن كل أدب نتج عن هذه الكارثة هو كارثة أيضاً؟ ومن يزعم أن قيمة الأدب في ظروفه وليست في تعبيره؟

لا يمكن لنا، على ضوء ما أوضحناه، أن ننظر إلى أخطاء الحمصي على أنها أخطاء ناتجة عن التأثر بالنقد الغربي واستيراده. وإذا كنا نؤمن بأن كل قيمة في السبب تنتقل دون تغيير إلى النتيجة، وأن كل عمل أدبي ناشئ من ظروف اجتماعية لا نرتضيها لابد أن يكون شيئاً لا نرتضيه أيضاً، فإن لدينا نظرة محدودة إلى الحياة ومشكلاتها.

إن النقد عند الحمصي، على الرغم من الملاحظات التي أوردناها، نقد تجاوز عصره. وإذا كانت فكرة التجاوز تهمنا كثيراً، فإن تجاوز النقد الحديث لمحاولات الحمصي الباكرة يجب ألا تكون سبباً للغض من أهمية الحمصي في تاريخ النقد. فقد كان هو ذاته متجاوزاً لا يتنكر لمن سبقوه، وهو يقترب من مفهوم النقد الحديث حين يجعله فناً، ولكنه يبتعد عنه حين يراه علماً وليس قراءة ممكنة لا تنفي القراءات الممكنة الأخرى. وفي بعض الأحيان تكاد تغيب فكرة التجاوز عندنا حين نقوم بتكريم كاتب من الكتّاب، فلا نجد فيه إلا ما يستحقّ المديح. وعلى النقيض من ذلك نجد الثقافة الأوربية المعاصرة لا تتغاضى عن ذكر أية سيئة من سيئات الكاتب المكرم، بل تعيد تمحيص إنتاجه واختبار موافقه وتحديد مكانته. وأود في هذه المناسبة أن أذكر أن بريطانيا عندما احتفلت في عام ٢٠٠٣ بمئوية الكاتب الشهير جورج أورويل لم تحاول التستّر على أية نقطة ضعف من نقاط ضعفه، ومن اللافت للنظر إبراز الاحتفال للتقرير الاستخباري الذي قدّمه أورويل بحق أسماء عدد من ألمع كتّاب بريطانيا وأساتذتها وصحفييها يتهمهم فيه اتهامات سياسية خطيرة.

وعلى الرغم من أن الحمصي كان من أحرار المثقفين، فإنه لم يكن متطرفاً بل أقرب إلى الدبلوماسية واللباقة. وفي النقد الأدبي كانت اللباقة الاجتماعية تطغى في بعض الأحيان على الناحية الجمالية، كما حين يستهجن قصيدة تُعدّ من عيون الشعر العربي ولكنها تخالف المألوف الاجتماعي من حيث معاقرة الخمر والجهر بذلك، فلم يكن يبالي بالمستويات المتعددة للنص، ولا بمعنى

المعنى. وكان يندّد بالاستبداد، وفي كتاباته ما يوحي باستبداد العثمانيين، مع ذلك فحين يذكرهم صراحة كان يدعو لهم ببقاء العزّ، وقد نال من الدولة العثمانية لقب "البيك" وساعده على نيله الشخص الذي حارب الكواكبي: أبو الهدى الصيادي ذاته.

١ ـ قسطاكي الحمصي، "منهل الوراد في علم الانتقاد" ط٢، مطبعة الضاد في حلب ١٩٥٥، ج١، ص ٥.
٢ ـ رفاعة رافع الطهطاوي، "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" دار الطباعة الخديوية ببولاق مصر المحمية، سنة ١٢٥٠ من الهجرة المحمدية، ص ٦٦.
٣ ـ راجع بحث "أوربا والشرق: مواجهة الإسلام للحداثة الأوربية، في كتاب "الإسلام وعالمية حقوق الإنسان"، ترجمة واختيار محمود منقذ الهاشمي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ١٩٩٥، ص ٥٦.
٤ ـ راجع محمد مندور، "النقد المنهجي عند العرب"، دار نهضة مصر بالقاهرة، بلا تاريخ.
٥ ـ راجع إحسان عباس، "تاريخ النقد الأدبي عند العرب"، دار الأمانة في بيروت، ١٩٧١.
٦ ـ "منهل الورّاد"، ج١، ص ٤٧.
٧ ـ ٨ ـ ٩ ـ ١٠ ـ ١١: المرجع ذاته، الصفحات: ٣٧، ٢٤، ٥٧، ٦٥، ٦٦.
١٢ ـ راجع ديفد ديتشس، "مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق" ترجمة د. محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت ١٩٦٧، ص ٤٢٩.
١٣ ـ "منهل الورّاد"، ص ١٢٦.
١٤ ـ غوستاف لانسون، "تاريخ الأدب الفرنسي"، ترجمة د. محمد محمد قصاص، المؤسّسة العربية الحديثة بالقاهرة، ج٢، ص ص ٢٩٠ ـ ٢٩١.

q q

في نظرية المعرفة عند الغزالي
مفهوم الحب وتقعيد المعرفة الصوفية

د. وفيق سليطين

إذا كان بحث نظرية الحب (EROS) يرجع إلى التراث الإغريقي، فإن أفلاطون، في الوقت نفسه، هو أول من قرن مفهوم الحب بنظرية المعرفة، ونهض بتأسيس هذا القران، وأكسبه قوة الربط والتسويغ الفلسفي. ففي (المأدبة) نراه يتولى الكلام على الحب بلسان سقراط، الذي يسأل العرافة (ديوتيما): أليس الحب إلهاً كما يقولون؟ فتغضب العرافة، وتجيب: ومن قال إنه إله؟! الآلهة حاصلون على الكمالات كلها، والحب ليس بحاصل عليها كلها. فهو وسيط بين الخالد والفاني، أو بين الآلهة والإنسان(١).

من الواضح إذاً، أن الحب ـ فيما يذهب إليه أفلاطون ـ ضرب من الرغبة والنزوع إلى شيء غير متملك. وبهذا فهو قرين الحاجة والافتقار إلى موضوعه. ومن هنا كان الإيروس الأفلاطوني ـ كما يتقدم على لسان سقراط ـ يتوسط بين حدي التقابل. فهو ليس خالداً ولا فانياً، ولا حكيماً ولا جاهلاً، ولا خيّراً ولا شريراً، ولا جميلاً ولا قبيحاً. إنه عامل الارتقاء من المحسوس إلى المعقول، ذلك أنه السبيل إلى المعرفة، فلا معرفة دون حب.

وإذا كانت المعرفة تعني ازدياد الوجود كمالاً، حتى تبلغ النفس أقصى حدود المعرفة بمشاهدة المُثُل، تبيَّن أن الحب هو وسيلة لبلوغ هذه الغاية. وبسبب كون الحب ضرباً من الافتقار تعيّن أن الآلهة لا تحب، ما دامت لا تفتقر إلى شيء. وعليه فإن الإيروس، في نزوع التعالي نحو المطلق، هو حب من جانب الإنسان فقط، لا يتطلب المبادلة من الجانب الآخر، أي دون أن تكون هناك استجابة تقتضي تنزّل المطلق نحو المقيّد. فالحب الأفلاطوني هو ذلك الجدل الصاعد، الذي يحدث معه ارتقاء مراتب الوجود من الأدنى إلى الأعلى، حتى ينتهي الأمر إلى حب (الخير الأسمى)، أو الجمال المطلق الذي لا يتقيد بشكل أو صورة.

ولكي نفهم علاقة الحب بنظرية المعرفة عند أفلاطون، علينا أن ندرك أن المعرفة الأفلاطونية تكمن في استخلاص الماهية المجردة، لأن العناصر الجزئية المتغيرة تزول في مجرى الصيرورة. أما الماهية فتنتمي إلى العالم الأزلي المعقول الذي هو عالم المثل، وهو ما يتوصل إليه عن طريق الحب، على مراحل متدرجة، تبدأ بتربية الإنسان على تأمل الجمال الحسي (جمال الجسم)، يتلوه الانتقال من جمال الجسم إلى جمال النفس. وهذا ضرب من العلو في إدراك الجمال، وإن كان حاصلاً في جسم غير جميل. ويعقب ذلك الترقي نحو حب المعارف الجميلة، الأمر الذي ينتهي ببلوغ العلم (المعرفة) في آخر المطاف بمشاهدة المثل والاتحاد بالجمال المطلق. وهنا ينتهي دور الحب من حيث هو وسيط، إذ

يفضي الـ (EROS) إلى غاية المعرفة (NOUS)(٢).

على خلاف الإيروس، يقوم المفهوم المسيحي (Agapé) على إقرار التبادل والمشاركة، اعتماداً على مبدأ (التجسد الإلهي)، الذي يتيح إمكانية التوافق بين الله والإنسان. فحركة الحب الإيروسي الصاعدة من الإنسان إلى الله، تواجه بنقيضها في الـ (Agapé) من حيث هو حركة هابطة من الله إلى الإنسان. ولذلك كانت المحبة المسيحية نعمة إلهية، تعبر عن الكمال الممنوح من الجانب الإلهي للنفس التي انفصلت بالخطيئة. ومن هنا يتبين أن المحبة المسيحية تبدأ بالكمال، بينما يبدأ الإيروس بمعاينة النقص والافتقار. وإذا كان هذا الأخير محكوماً بالأساس العقلي والمبدأ السببي، فإن المفهوم المسيحي (Agapé) هو حاكم المعقولية الذي يتخطى الاندراج السببي، من حيث هو المنبع الوجودي وقوام الذات الإلهية(٣). فالله محبة. وهذه المحبة، التي هي (هبة الله)، تتيح للإنسان إمكانية المشاركة في الحياة الإلهية، وترسم له الطريق إليها، إذ تدعوه إلى البذل والتضحية، بنبذ الأنانية، ومحبة القريب (الإنسان)، التي هي مشاركة في الحب الإلهي، وصورة تستمد قوتها منه، وتهيئ للإنسان أن يحيا في الله وبالله(٤). وهنا تغدو المحبة غاية المعرفة، بينما كان الحب (EROS) مجرد وسيلة غايتها بلوغ المعرفة.

على الرغم من وجوه الاختلاف والتباين بين مفهومي الحب المشار إليهما، فقد جرت، لاحقاً، محاولات للتوفيق بين الـ (EROS) والـ (Agapé)، أو بين جدل الحب الصاعد وجدل الحب الهابط. كان من أهمها محاولة أفلوطين إحداث اللقاء بينهما عن طريق ما يسمى بـ (السلم الإلهي) أو (السماوي)، الذي يتيح إمكانية الصعود والهبوط معاً. فالمعرفة عند أفلوطين هابطة وفق مبدأ صدور الكل عن الواحد، بينما طريق الحب صاعدة، لأنه شوق، وتطهر، وإعداد للنفس من أجل تقبل المعرفة والارتقاء إليها(٥).

لقد كان من نتيجة امتزاج المسيحية بالتصوف الشرقي، وتداخل الفكر الإغريقي بديانات الشرق. قيام هذه النزعة التأليفية بين الفكر اليوناني والعقيدة المسيحية. وفي هذا السياق، أيضاً، تندرج محاولة القديس أوغسطين، التي أثرت تأثيراً بالغاً في التطور اللاحق للاهوت المسيحي، واتخذت منحى الأفلاطونية المحدثة في تقريب التصور الإغريقي من مفهوم المحبة المسيحية، فعملت على تكييفه بحيث يستجيب للنسق الإيماني الخاص بـ (مدينة الله)، التي هي المقابل الكنسي لمدينة الأرض الدنيوية (الخاطئة)(٦). فالمخلوقات هي، جميعاً، من صنع الله. ولما كانت كلها تسبح بحمده، كان في مقدورنا أن نستمتع بها، وننعم بحبها، من حيث هي وسائط تقودنا إلى الله، وتدخل، كجزء، في صميم النظام الإلهي الشامل، ولكن بشرط أن يظل حبنا لها مجرد حب نسبي(٧). وفي هذا المجرى، الذي يؤمن التقاء الـ (EROS) بالـ (Agapé)، غدا (الحب) و(المعرفة) متداخلين، أو متطابقين، في معنى الاستغراق في الوجود الحق والاتحاد به، على نحو ما انتهت إليه الفلسفات الدينية الغنوصية في العصور الوسطى.

ولا نعدم عند صوفية الإسلام هذا الرابط بني المحبة والمعرفة. فالمحبة الإلهية هي الوجه الآخر للمعرفة الصوفية، أو هي ثمرة هذه المعرفة. يقول الشبلي: (علامة المعرفة المحبة، لأن من عرفه أحبّه)(٨). وفي أقوالهم ما يؤكد وحدة المعرفة والمحبة. فالصلة بين الخلق والحق تتصف عندهم بالمحبة من حيث هي معرفة. والمحبة هي من مواهب الحق لا من تعليم الخلق كما يذكر السلمي(٩).

وكمال الغاية في المعرفة والمحبة هي الإدراك الصوفي الذوقي لوحدة العارف والمعروف(١٠). وعند المحققين ـ كما يورد صاحب الرسالة ـ أن (المحبة استهلاك في لذة، والمعرفة شهود في حيرة، وفناء في

هيبة)(١١). فهما ـ كما يتبين من الشاهد ـ تنتهيان إلى غاية واحدة مع اختلاف في الوصف.

وفي الكلام على مراحل الطريق الصوفي، نجد منهم من جعلها تبدأ بالتوبة، وتنتهي بالمحبة، ومن ثم المعرفة(١٢). وفعل المحبة ـ على أية حال ـ يكون مبادأة من الله تعالى. فالعبد لا يستطيع أن يحب الله حتى يكون الابتداء من الله بالحب له. ومن هذا القبيل ما ينص عليه المحاسبي من أن أول المحبة الطاعة، وهي منتزعة من حب الله عز وجل، إذ كان هو المبتدئ بها، ذلك أنه عرفهم نفسه، ودلهم على طاعته، وتحبب إليهم على غناه عنهم، فجعل المحبة له ودائع في قلوب محبيه(١٣).

لقد كان تراث الصوفيين المتقدمين منهلاً للغزالي، وحافزاً له على سلوك طريق التصوف، فقد وقف على معظم كتب أولئك المتصوفين، من مثل المحاسبي (ت: ٢٤٣هـ)، والجنيد (ت: ٢٩٧ هـ)، والمكي (ت: ٣٨٨هـ)، والسلمي (ت: ٤١٢هـ)، وأبي نعيم الأصفهاني (ت: ٤٣٠هـ)، والقشيري (ت: ٤٦٥هـ)، ومن هذا المنطلق لاحظ بعض الباحثين وجوهاً من الشبه بين بعض كتابات الغزالي وبعض كتابات هؤلاء المتقدمين، مع الاحتفاظ بالفارق الذي يلفت إلى خصوصية نهج الغزالي وشمولية نظره الفكري والفلسفي الصوفي(١٤).

مفهوم الحب عن الغزالي

يجمع مفهوم الحب عند الغزالي بين حركتي الصعود والهبوط، أو بين طريق الحب الصاعد من الإنسان إلى الله وطريق الحب النازل من الله إلى الإنسان. هذا، على أن المفهوم ينطوي على اختلاف الدلالة بين المستويين كما يتقرر عنده. والحب، عموماً، متحصل بالمعرفة، ومشروط بها. وهو، من الجانب الأول، خاصية الكائن الحي المدرك (الإنسان). وبيان ذلك قول الغزالي: (فأول ما ينبغي أن يتحقق أنه لا يتصور محبة إلا بعد معرفة وإدراك، إذ لا يحب الإنسان إلا ما يعرفه، ولذلك لم يتصور أن يتصف بالحب جماد (...) فكل ما في إدراكه لذة وراحة فهو محبوب عند المدرك، وكل ما في إدراكه ألم فهو مبغوض عند المدرك، وما يخلو عن استعقاب ألم ولذة لا يوصف بكونه محبوباً ولا مكروهاً. فإذن كل لذيذ محبوب عند الملتذ به. ومعنى كونه محبوباً أن في الطبع ميلاً إليه، ومعنى كونه مبغوضاً أن في الطبع نفرةً عنه. فالحب عبارة عن ميل الطبع إلى الشيء الملذ، فإن تأكد ذلك الميل وقوي سمي عشقاً. والبغض عبارة عن نفرة الطبع عن المؤلم المتعب، فإذا قوي سمي مقتاً. فهذا أصل في حقيقة معنى الحب لا بد من معرفته)(١٥).

في هذا الاتجاه يلتقي تنظير الغزالي للحب بمفهوم الإيروس الأفلاطوني الصاعد، من حيث هو نزوع إلى الكمال يجعل النفس تنجذب نحو ما تفتقر إليه. وهو ما يتقرر معه أن الحب هو ميل ونقص، وحركة ارتقاء تهدف إلى ملء نقص الوجود، ولذلك يتعين عليها أن تتخذ هذا المنحى الصاعد من الأدنى إلى الأعلى، ومن العدم إلى الوجود. وعلى هذا النحو يبين الغزالي أن (المحبوب الأول عند كل حي نفسه وذاته. ومعنى حبه لنفسه أن في طبعه ميلاً إلى دوام وجوده، ونفرةً عن عدمه وهلاكه، لأن المحبوب بالطبع هو الملائم للمحب. وأي شيء أتم ملاءمة له من نفسه ودوام وجوده؟ وأي شيء أعظم مضادة ومنافرة له من عدمه وهلاكه)(١٦).

ومن حب الذات، الذي هو دوام في الوجود، ورغبة في البقاء والخلود، ينتقل الغزالي إلى عرض أنواع الحب الأخرى، التي تتدرج، بعد ذلك، صعوداً من حب الإنسان، إلى حب الجمال، إلى الحب الباطني الذي ينعقد لمناسبة خفية. ومحصلة ذلك عنده أن أقسام الحب ترجع إلى خمسة أسباب، هي: حب الإنسان ذاته، وحبه من أحسن إليه، وحبه من كان محسناً في نفسه إلى الناس، وإن لم يكن محسناً إليه، وحبه لكل ما هو جميل في

ذاته، سواء أكان في الصورة الظاهرة أم الباطنة، وحبه لمن بينه وبينه مناسبة خفية في الباطن. وبناءً على ذلك يقول: (فلو اجتمعت هذه الأسباب في شخص واحد تضاعف الحب لا محالة (...)، وتكون قوة الحب، بعد اجتماع هذه الخصال، بحسب قوة هذه الخلال في نفسها. فإذا كانت هذه الصفات في أقصى درجات الكمال، كان الحب، لا محالة، في أعلى الدرجات. فلنتبين الآن أن هذه الأسباب كلها لا يتصور كمالها واجتماعها إلا في حق الله تعالى، فلا يستحق المحبة بالحقيقة إلا الله سبحانه وتعالى)(١٧).

وتأكيداً لذلك يذهب الغزالي إلى إنشاء البرهان على أن هذه الأسباب مجتمعة في حق الله بجملتها، ولا يوجد في غيره إلا آحادها، وأنها حقيقة في حق الله تعالى. ووجودها في حق غيره وهم وتخيل، وهو مجاز محض لا حقيقة له. ثم يبدأ من النظر في السبب الأول، وهو حب الإنسان نفسه وبقاءه وكماله ودوام وجوده، فيؤكد أن هذا الأمر يقتضي غاية المحبة لله تعالى، لأن من عرف نفسه، وعرف ربه، عرف قطعاً أنه لا وجود له في ذاته، وإنما وجود ذاته ودوام وجوده من الله وإلى الله وبالله، فهو المخترع الموجد له. وبالجملة فليس في الوجود شيء له بنفسه قوام إلا القيوم الحي الذي هو قائم بذاته، وكل ما سواه قائم به. وبمثل ذلك ينتقل إلى تناول الأسباب الأخرى، مبيناً أن مرجعها إلى الله وحده. فالجميل، على سبيل المثال، محبوب. والجميل المطلق (هو الواحد الذي لا ند له، الفرد الذي لا ضد له (....)، الذي كمال معرفة العارفين الاعتراف بالعجز عن معرفته)(١٨).

وإذا كان هذا التوجه الصاعد يلتقي بالإيروس الأفلاطوني، من حيث إن الحب عنده هو السبيل لبلوغ المعرفة ومشاهدة المثل، فإنه يلتقي أيضاً بمفهوم الحب عند أرسطو وأفلوطين، بالنظر إلى أن الحب هو نزعة الوجود إلى ما هو أعلى منه، أي إلى الإله عند أرسطو، وإلى الواحد، من هذه الجهة، عند أفلوطين. لكن مفهوم الغزالي لا يقتصر على جدل الحب الصاعد، فهو يلاقي بين طريقي الصعود والهبوط، ويجمع بين أفلاطون وأفلوطين. فإذا كان الحب الأفلاطوني سبيلاً إلى المعرفة، فإن المعرفة، من الجهة الأخرى، تفتح سبيل الحب. فالمعرفة، عند أفلوطين، هي فيض وإشراق من قبل قوة كونية هي (العقل)، ولذلك فالمعرفة كائنة منذ الأزل، وهي صادرة من أعلى كعملية الخلق. وفي مقابل ذلك يتعين الحب بصفته نزعة نحو العلو، يطهر النفس، ويعدها لتقبل المعرفة في حركة تتخذ اتجاهاً صاعداً نحو المبدأ الأول.

وعند الغزالي يحتفظ هذا التقابل بطرفيه، إذ يجمع بين محبة الإنسان لله ومحبة الله للإنسان، كما يحتفظ بتثبيت الفارق بينهما، ذلك أن المحبة من جهة الإنسان هي ميل مقرون بالنقص والحاجة والافتقار. أما من جهة الله فهي ليست كذلك على الإطلاق. والفارق المشار إليه هو فارق يتبع جهة النظر بين النسبية والإطلاق. وهو ما يتولى الغزالي إيضاحه، إذ يقول: (وقد ذكرنا أن محبة العبد لله تعالى حقيقة وليست بمجاز، إذ المحبة في وضع اللسان عبارة عن ميل النفس إلى الشيء الموافق (...). فأما حب الله للعبد فلا يمكن أن يكون بهذا المعنى أصلاً، بل الأسامي كلها إذا أطلقت على الله تعالى، وعلى غير الله، لم تنطلق عليهما بمعنى واحد أصلاً، حتى إن اسم (الوجود)، الذي هو أعم الأسماء اشتراكاً، لا يشمل الخالق والخلق على وجه واحد، بل كل ما سوى الله تعالى فوجوده مستفاد من وجود الله تعالى. فالوجود التابع لا يكون مساوياً للوجود المتبوع)(١٩).

على هذا النحو يلاقي الغزالي، في نظرته للحب، بين مفهومي الـ (EROS) والـ (Agapé) على أساس إقرار المصدر الإلهي للحب، دون أن يكون صادراً عن ميل أو حاجة. فحركته ليست حركة النقص الذي يتطلب كماله، بل حركة الكمال الذي يتأكد بالتعين، دون أن يخرج عن ذاته. والحق أن مفهومي الحب السابقين يذوبان، لدى الغزالي، في صيغة عليا ينتفي معها وجود التقابل على

الحقيقة أصلاً. وهو ما يقترن عنده برفع الوجود المضاف والمعار، على النحو الذي يتقرر معه أن لا وجود إلا للحق وحده. وذلك ما ينص عليه الغزالي بقوله: (والمحبة في وضع اللسان عبارة عن ميل النفس إلى موافق ملائم. وهذا إنما يتصور في نفس ناقصة فاتها ما يوافقها، فتستفيد بنيله كمالاً، فتلتذ بنيله. وهذا محال على الله تعالى، فإن كل كمال وجمال وبهاء وجلال ممكن في حق الإلهية فهو حاضر وحاصل وواجب الحصول أبداً وأزلاً، ولا يتصور تجدده ولا زواله، فلا يكون له إلى غيره نظر من حيث إنه غيره، بل نظره إلى ذاته وأفعاله فقط. وليس في الوجود إلا ذاته وأفعاله)(٢٠).

ومن ذلك ينتهي الغزالي إلى استيعاب المعرفة داخل فعل الحب في شموليته الإلهية، التي تقتضي تعليق الوجود المخلوق، بنفي النظر إليه في ذاته، والإبقاء عليه من حيث هو، حقيقة، مجرد حركة داخل المدار الخاص بالوجود الإلهي نفسه، على النحو المفسر بعلاقة الذات بالأفعال، إذ لا فاعل، على الحقيقة، إلا الله.

في سبيل تأكيد ما ذهبنا إليه يمكن الاستعانة بمفهوم النور لدى الغزالي. فهو، عنده، من الأسماء المشتركة التي تفيد دلالات متعددة. أحقها باسم النور هو الله تعالى. ولذلك يقول: إن (إطلاق اسم النور على غير النور الأول مجاز محض)، ويفيد أن هناك ترتيباً متدرجاً للأنوار من السماوية إلى الأرضية. فما يعين على الإدراك في الظاهر هو نور الشمس. أما الإدراك الباطني فيتحقق اعتماداً على نور آخر هو (العقل الفعّال)، أو (اللوح)، أو (الميزان)، الذي تصبح البصيرة نافذة عند تجليه(٢١).

والنور هو ما تنكشف به الأشياء، وأعلى منه ما ينكشف به وله، وأعلى منه ما ينكشف به وله ومنه. وهذا الأخير هو النور الحقيقي الذي ليس فوقه نور منه اقتباسه واستمداده، بل ذلك له من ذاته لا من غيره. وهنا يتضح أخذ الغزالي بالتصور (الإشراقي) عند الأفلاطونية المحدثة والفلاسفة المسلمين. وهذا التدرج النازل للأنوار يقابل بطريق صاعد من جهة الإنسان، الذي يخلق الله لديه الاستعداد، فيغدو مجرد كاسب للفعل وليس فاعلاً له. والنتيجة واحدة في ابتداء الحركة وانتهائها داخل المجال الإلهي، الذي يتصف وحده بالوجود الحق.

لا شك أن مفهوم النور، في رؤية الغزالي هذه، يتطابق مع مفهوم الحب لديه، ويجري معه على غرار واحد، يساوق المسار الخاص لنظريته في المعرفة. ولعله من الدال، بخصوص هذه العلاقة، ما يذهب إليه، هو نفسه، في ترتيب المقامات الصوفية في (الإحياء)، إذ يجعل آخرها مقام المحبة. يقول: (أما بعد، فإن المحبة هي الغاية القصوى من المقامات، والذروة العليا من الدرجات، فما بعد إدراك المحبة مقام إلا وهو ثمرة من ثمارها، وتابع من توابعها كالشوق والأنس والرضا وأخواتها، ولا قبل المحبة مقام إلا وهو مقدمة من مقدماتها كالتوبة والزهد والصبر وغيرها)(٢٢).

فمقام المحبة ينتهي إليه كل ما قبله في تدرج صاعد، ويصدر عنه، من الجهة الأخرى، في تدرج نازل، فيلاقي بين الاتجاهين في البدء به والانتهاء إليه.

وعلى ذلك يسوق الغزالي في (الإحياء) ما كان من كلام الشيخ أبي سعيد الميهني، عندما قرئ عليه قوله تعالى: (يحبهم ويحبونه)، فقال بحق يحبهم: فإنه ليس يحب إلا نفسه على معنى أنه الكل، وأن ليس في الوجود غيره. أما ما ورد من الألفاظ في حبه لعباده فهو مؤول، ويرجع معناه إلى كشف الحجاب عن قلب عبده حتى يراه بقلبه، وإلى تمكينه إياه من القرب منه، وإلى إرادته ذلك به في الأزل. فحبه لمن أحبه أزلي مهما أضيف إلى فعله الذي يكشف الحجاب عن قلب عبده، فهو حادث يحدث بحدوث السبب المقتضي له(٢٣).

ومن الواضح أن ما قام به الغزالي، ينطوي على تكييف جديد لمفهوم الحب كما

عرضنا له في التراث السابق عليه. وهو ما يتبدى في عمليات الجمع، والتوفيق، والتعديل الجديد، الذي يوافق منطلقه الأشعري ورؤيته الصوفية.

مركزية الحب في التسويغ النظري وبناء المعرفة الصوفية

إن اقتران المعرفة بالحب، من حيث إن أحد الطرفين يفضي إلى الآخر، يسمح بإنشاء ضرب من التوازي بين خطي الحب والمعرفة، سواء أكان في حركة التدلي أم في مراقي المعراج. ونظراً لكون الحب (المحبة) يحوز الذروة العليا في الطريق الصوفي الصاعد كما تبين من قبل، فإن السبيل إليه يتدرج في الارتقاء من حب الحسيات، الذي هو حب للذات بدافع التملك ودعم الكمال الذاتي، إلى حب المعقولات، ومن ثم إلى الحب الإلهي. ويقابل ذلك، على طريق المعرفة، الارتقاء من المعرفة الحسية، إلى المعرفة العقلية، إلى المعرفة الصوفية. وهذا التوازي يفضي إلى التطابق بين المعرفة والحب في المرقى الأعلى للطريق، وإن كانت العلاقة بينهما تنطوي على إقرار التراتب، الذي يحفظ المسافة بين الجانبين قبل لحظة الذروة المشار إليها.

في هذا التصور يرتسم بناء المعرفة، في تعاقب درجاته، على غرار التأسيس النظري الذي يتشكل به مفهوم الحب. وهكذا يغدو مفهوم الحب، في رؤية الغزالي، حاكماً لنظرية المعرفة التي تنتسج على أنموذجه في نهاية المطاف. وكما يمتص الحب الصوفي (الإلهي) المراحل السابقة عليه، ويتجاوزها، لتغدو مجرد لحظات في مرقاه الكمالي، كذلك نجد أن المعرفة الصوفية الكشفية تتعين ذروة لما قلبها، وتركيباً أعلى، يحوز اللحظات السابقة، ويتجاوزها بطريقة النفي الجدلي. وهذا القران بين الحب والمعرفة يتبدى في مسعى الغزالي لربط المعرفة باللذة. وعلى هذا الأساس كان قد ميز بين اللذة الحسية واللذة العقلية، وانتهى إلى أن اللذة الصوفية في المعرفة تستغرق كل اللذات السابقة بصورة منفية، من حيث هي أجزاء منحلة فيها (٢٤).

وانسجاماً مع هذا التوجه أخضع الغزالي كلاً من الحس والعقل للشك، في مقابل العلم اليقيني الموصول بالنور الإلهي الذي قذفه الله في القلب. فالمعرفة الحسية وكذلك العقلية لا تفضيان إلى اليقين، الذي يتحصل، فقط، بطريق الكشف الصوفي. وعلى الرغم من ذلك، فإن الغزالي لا ينكر شأن المعرفة العقلية، بل يقيد إمكانها، ويجعل لها حدها الذي لا تتعداه، فتسلم عنده إلى ما فوقها، وهو طور ما وراء العقل الخاص بالعلم اللدني. فالعقل ـ كما يقرر ـ لا يدرك حقائق الأشياء، بل يدرك أسبابها وعللها، وكمها ونوعها ومصدرها، ونسبة بعضها إلى بعض. ومن هنا تتأتى أهمية التخطي الصوفي لمحدودية العقل بالانفتاح على ما وراءه، الذي ينال بالذوق والمكاشفة.

هذا المسار الذي يختطه فكر الغزالي من الشك المعرفي الموصول بنقد العقل، إلى تجاوزه اللاحق بنور المكاشفة الصوفية، يتقرر معه أن هذا الضرب الأخير من المعرفة يتضمن في ذاته طرائق المعرفة الأخرى بصورة منفية تتجاوز عقلانية اللاهوت التقليدية، وتحولها في مجراها الصاعد. وهو ما يصدق، بالكيفية نفسها، على مسار الحب كما يصوغه الغزالي، إذ يجعل ما دون الحب الإلهي الصوفي مجرد لحظات منفية في سياقه ومتحولة فيه. وعلى هذا النحو تنجلي مركزية الحب في هذه المنظومة. فإذا كانت المعرفة تفضي إلى الحب في ذروة الطريق الصوفي، فإنها تتحد به في اللحظة نفسها، إذ تكف عن بلوغ كمالها المنشود، لتعذر الإحاطة بمعروفها. ولهذا يتم الانتقال من طلب المعرفة إلى الاستغراق في المحبة. ومسار الحب، في منظور الغزالي هذا، يعود بطريق راجع لتسويغ بناء المعرفة وتحديد درجاتها على صورته.

من خلال تأمل هذه العلاقة، يمكن أن

نفهم الأهمية الخاصة لمفهوم الحب، عند الغزالي، في انعكاسه على قضية المعرفة، واضطلاعه بتوطيد أركانها، وتقييد مراحلها، وإحكام الربط فيما بينها، على هذا المستوى الشامل، الذي يؤمن وحدة المسار بين الأقسام المختلفة، والضروب المتباينة، فيلاقي بينها في صيغة من التأليف والدمج والتوحيد، تجعل من ذاتها إطاراً للانسجام بين المذاهب والتيارات المتعددة، في مجرى التحول الصوفي، الذي يطوي المواقف الفكرية والعقدية، ويمخضها معاً في نسق كلي موحد، تتكفل به عمليات التأليف والصهر والتركيب.

وعلى هذا الأساس الذي نهض به الغزالي مستثمراً جهود سابقيه ـ ولا سيما القشيري والمكي ـ لم يعد النشاط الصوفي مجرد لحظات فردية متناثرة تند عن الائتلاف، والتقعيد، والصياغة المنظومية، التي مكنت سبل الربط والتوحيد بين الحقيقة والشريعة من جهة، وعمقت التآلف بين مختلف الاتجاهات الفكرية والصوفية، استناداً إلى المنطق الداخلي لعمليات التحويل التي أنتجها الغزالي، وسوغ بها هذا الربط، الذي ينتهي إلى دمج التصوف في البنيان الثقافي الشامل، من خلال تقعيد المعرفة الصوفية، وإحكام ربطها بالشريعة، وإقرار حاكميتها الشاملة لدرجات المعرفة السابقة التي تتحول في مجراها، وتنطوي في لحظتها الذروية، من حيث هي مقرونة بالنور الإلهي الذي يجد تمثيله الأعلى في مفهوم (النبوة) الخاص بأعلى درجات المعرفة البشرية.

تأسيس الغزالي في أفق التأويل والمساءلة النقدية

ينتهي فكر الغزالي، عموماً، إلى تبني الخطاب السائد ودعم البنية المعرفية المتشكلة، بتمتين لحمتها، وإحكام الربط بين جوانبها، على النحو الذي يؤمن صيانة دورتها، ويجدد انطلاقها وتماسكها الداخلي. فقد توفر خطابه على استثمار عناصرها، وشحذ أدواتها، وتفعيل آلياتها في تكوين تأليفي يسوغ الكل في علاقة الدمج والتوحيد والتكييف الجديد. ومن هنا كان تناوله لمفهوم الحب لا يخرج عن حدود المنطق الموروث، الذي أكسبه تعزيزاً إضافياً بتمكين ثوابته وترسيخ منطلقاته. لقد أخضع مفهوم الحب لخطاب المعرفة، وجعله، مثل سابقيه، موجهاً بالإرادة الفلسفية الصوفية في نزوعها نحو المطلق. وفي هذا التصور الدائر أصبح الحب خادماً للمعرفة، وداخلاً في حكمها من جهة، كما أصبح حاكماً عليها وأنموذجاً لها، انتهت إلى ترسم مثاله والذوبان فيه. وهذا الامتزاج بين الحب والمعرفة، الذي عرفته الفلسفات الغنوصية، من قبل، ينتهي إلى تعليق قضية المعرفة، لأن هذه الأخيرة تقترن بنشاط الذات تجاه موضوعها. لكن حذف هذه اللحظة بتوجه الحب إلى الفناء، وبصيرورة المعرفة اتحاداً بالمعروف، هو في جوهره نفي للمعرفة، وتعليق لنشاط العقل.

أما بخصوص نظرية المعرفة وسؤالها الأساسي: هل المعرفة ممكنة حقاً؟ فمن الملاحظ أن الغزالي يقرر بإمكانية المعرفة، من داخل تعليقه لها من حيث هي قضية إنسانية. فهي ممكنة، فقط، من جهة مصدرها الإلهي (اللوح المحفوظ). وهذا ما جعل الغزالي يتخذ موقفه المعروف من القول بالسببية، أو بوجود قوانين كلية في الطبيعة. فهو يبطل فعل السببية في ذاتها، ويبقي عليها في ارتهانها للمشيئة الإلهية المطلقة. ومن هنا كانت تفرقته بين (الاقتران في نفسه) و(وجه الاقتران). مما يعني أن الاعتقاد بالسببية لا يعود إلى شيء في العلة يوجب المعلول. فالاقتران بين السبب والمسبب ـ كما جرت العادة ـ يدل على الحصول عند الاقتران، وليس على الحصول به. وهو تمييز يلغي موضوعية الوجود، ويتنكر لموضوعية قوانين الطبيعة واطرادها، فيجعل الوجود، ومن ثم المعرفة، رهناً بالإرادة الإلهية، التي تتصف، وحدها، بالفعل على الحقيقة. فالاقتران بين السبب والمسبب (يكون بتدبير مسبب الأسباب وتسخيره وترتيبه، بحكم حكمته وكمال قدرته)(٢٥). وعلى هذا الأساس نتبين جوهر نظرية الغزالي، التي دفعت ابن رشد إلى الرد عليه بالقول: ((إن من رفع الأسباب فقد رفع

العقل (...) فرفع هذه الأشياء مبطل للعلم ورافع له)، ذلك لأن العلم ـ على حد تعبير أرسطو ـ هو (معرفة العلل). ومن ينكر العلل فقد أبطل العلم بالضرورة (٢٦).

والخلاصة التي تتمخض عن ذلك كله أن الغزالي قد أعطى، في منظومته، استمرارية فاعلة للفكر السائد، وإن كان قد أحلها داخل التكوين الجديد، الذي يحفظ طوابع التماسك والاتساق في الصياغة، ويجدد دوران آلة الفكر النظامية في التأسيس الجديد. فإذا كان من السائغ، شكلاً، شد حلقات المعرفة، بعضها إلى بعض، في مرتسم الطريق الصوفي الصاعد، فإن العنصر المهيمن ظل هو الفكر التقليدي الذي يحكم المنظومة، ويضبط اتجاه العلاقة بين مختلف العناصر التكوينية، ويحدد قيمة كل منها، انطلاقاً من خضوعه للمنطق التأليفي الموجه، وانحلاله فيه.

إحالات

١ـ ينظر: أفلاطون: المأدبة ـ القسم الخاص بمفهوم الحب. أثبته د. أحمد فؤاد الأهواني بترجمته في كتاب: (أفلاطون) ـ سلسلة نوابغ الفكر الغربي. ص ١٦٧.

ـ أنطوان مقدسي: الحب في الفلسفة اليونانية والمسيحية، وزارة الثقافة، الهيئة العامة للكتاب، دمشق ٢٠٠٨، ص ٧٣.

٢ـ الحب في الفلسفة اليونانية والمسيحية، ص ٢٥٤.

٣ـ المصدر السابق، ص ٢٧٥.

٤ـ ينظر، زكريا إبراهيم، مشكلة الحب، دار مصر للطباعة، القاهرة (د.ت) ، ص ١٥٤.

٥ـ ينظر، غسان خالد، أفلوطين رائد الوحدانية، دار عويدات، بيروت ١٩٨٣ ص ٢٢٠ وما بعدها.

٦ـ ينظر، الموسوعة الفلسفية، (مجموعة مؤلفين) ترجمة سمير كرم دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٨٥ ـ (مادة أوغسطين) ص ٦٧.

٧ـ مشكلة الحب، ص ١٥٩.

٨ـ السراج الطوسي: اللمع، بتحقيق عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر ١٩٦٠م، ص ٢١٦.

٩ـ السلمي: طبقات الصوفية، تحقيق نور الدين شريبه، دار التأليف، القاهرة ١٩٦٩م، ص ٨٩.

١٠ـ ينظر، ناجي حسين عودة: المعرفة الصوفية، دار عمار، الأردن، دار الجليل، بيروت ١٩٩٢م، ص ١٦٦.

١١ـ القشيري: الرسالة القشيرية، شرح وتقديم نواف الجراح، دار صادر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٦م، ص ٢١٧.

١٢ـ ينظر، الأصفهاني (أبو نعيم): حلية الأولياء، القاهرة ١٣٥١هـ، ١٠/ ٦٤ والكلام لـ ((يحيى بن معاذ)).

١٣ـ ينظر، تور أندريه: التصوف الإسلامي، ترجمة عدنان عباس علي، منشورات الجم، ألمانيا ٢٠٠٣، ص ٢١١.

q q

لكم جبرانكم ولي جبراني

جان دايه

كتب جبران مجموعة مسرحيات قصيرة باللغتين العربية والإنكليزية، توّج إحداها، وهي بالعربية، بعنوان "الوجوه الملوّنة"، وكان لي شرف نبشها ونشرها في كتابي"عقيدة جبران" الصادر في لندن عام ١٩٨٨. يقع مكان المسرحية في منزل يوسف أفندي الجمال أحد كبار التجار السوريين في نيويورك. أما زمان محاوراتها ففي إحدى ليالي الشتاء الباردة في نيويورك عام ١٩١٦. ويسمي جبران في المقدمة أبطال المسرحية على النحو التالي: يوسف أفندي الجمال، زوجته السيدة مريم (صاحبا المنزل)، فريد أفندي غنطوس (صحافي)، الخوري نعمة الله باخوس، الدكتور سليمان بيطار، أنيس أفندي فرحات (تاجر وأديب معاً)، الآنسة وردة بيطار، حنة البشواتي (خادمة)، وشخص آخر". والأخير يدعى سليم المرجاني كما هو بيّن في الفصل الثاني من المسرحية.

افتتحت وردة الحوار بالسؤال التالي الذي طرحته على ركّاب السهرة: هل قرأتم ما جاء في جريدة الصن (The Sun) في هذا المساء؟ أجابها يوسف الجمال بسؤالين: ما الخبر؟ وهل جاء فيها شيء عن الحرب؟؟ أجابت: لا، لا. ليس من شيء جديد عن الحرب، ولكن اسمعوا الخبر. (تفتح الجريدة. وبصوت هادئ، وبلهجة تدل على أنها متضلّعة بلغة البلاد، تقرأ ما ترجمته): السيدة جان هملتون قد أقامت حفلة إكراماً لسليم المرجاني السوري، فدعت إليها أشهر الأدباء الأمريكيين وأهم المشتغلين بالفنون الجميلة. وفي نهاية الحفلة وقف المستر مرجاني وألقى خطبة نفيسة تكلم فيها عن الفنون الشرقية، وعن الأميال والأماني والمبادئ التي تتلاعب الآن ببلاده سوريا. ثم تلا قصيدة من نظمه في الإنكليزية.. أما خطاب المستر مرجاني وقصيدته، فسوف ننشرهما في عدد الأحد من هذه الجريدة، لأننا نحن أيضاً من المعجبين بهذا النابغة الشرقي". وعلّق الدكتور بيطار بعد تثاؤب مصطنع: لا أرى في هذا الخبر شيئاً من الأهمية. أنا أعرف سليم المرجاني معرفة تامة، وهو شاب أديب. وما تنشره الجرائد الإنكليزية عنه، لا يختلف عما تكتبه في أمور كثيرة. إن الجرائد الأمريكية يا حضرة الآنسة تكذب كثيراً. وهي من هذا القبيل أحطّ من الجرائد السورية. ولم يكن أنيس فرحات أقل سخرية من الحكيم، حيث قال: أعرفه جيداً. فقد اجتمعت به وحادثته. هو شاب فهيم. لكنه ذو أحلام فارغة. وقال الخوري باخوس: ليس لي معرفة شخصية بسليم المرجاني. ولا أريد أن أعرفه. ولكنني سمعت عنه الشيء الكثير. وقرأت له بعض المقالات التي تدل على كونه واحداً من أولئك الكفّار الملحدين الذين يظنون أنهم يفعلون أمراً عظيماً عندما يرمون الكنيسة وأبناءها بأوحال جهلهم وجحودهم". وعلّق صاحب المنزل: أصبت يا حضرة الأب. فسليم المرجاني واحد من أولئك الشبان المغرورين بنفوسهم الذين يظنون أنهم سيغيّرون الأرض.

وهنا روى حكاية النملة والجندب، فضحك الجميع ما عدا الآنسة عازار. وصاح الدكتور بيطار: ما أكثر المجانين بين السوريين. والأنكى من كل ذلك، هو أنه كلما ظهر بيننا مجنون من هذا النوع، تقوم له جرائدنا وتقعد. وقد قرأت مرة في إحدى جرائدنا العربية كلاماً عن هذا المرجاني جعلني أقطع اشتراكي فيها. فهي لم تكتفِ بأنها دعته أديباً وكاتباً متفنناً. بل زادت في الطين بلّة بقولها هو النابغة السوري. وعلّق يوسف الجمال: إذا كان المرجاني نابغة، فماذا يكون السمعاني؟ قد اجتمعت بهذا المرجاني من زمن بعيد. وألقيت عليه بعض سؤالات في التاريخ، فوجدته لا يعرف شيئاً. ومن كان هذا حاله فهل ندعوه نابغة؟

هنا، التفت الصحافي فريد غنطوس نحو وردة وطرح عليها السؤال التالي: قرأتِ علينا خبراً ولم تبدِ رأيكِ بسليم المرجاني، لماذا أنتِ صامتة؟ أجابت الفتاة التي يرى جبران فيها نموذجاً للمرأة المتحررة، الأخلاقية والنموذجية: لي آراء كثيرة في سليم المرجاني وفي كل فتى يماثله. لي رأي بل آراء في جميع الفتيان الذين يخرجون من حضن أمهم سورية ويذهبون إلى مصر وفرنسا وإنكلترا والبرازيل والولايات المتحدة، ويبنون لأنفسهم ولوطنهم هياكل من الأمجاد الأدبية والفنية. لي آراء كثيرة. ولكن هل لآرائي مجال في هذا المسرح؟ جريدة الصن تقول إن السيدة هملتون قد أقامت حفلة لسليم المرجاني. والسيدة هملتون كما تعلمون أميركية. ولا يجمعها بالمرجاني سوى رابطة الآداب. وقد استغربتم هذا الخبر لأن المرجاني سوري مثلكم. وبعد أن ذكّرت الجميع بالنعوت الظالمة المهينة التي ألصقوها بالمرجاني، قالت: هذا ما قلتموه يا أسيادي في فتى يجعله نبوغه حلقة ذهبية تصل الأمة السورية الخاملة الذكر بالأمم الغربية الراقية. هذا ما تقولونه عن شعلة متقدة أوقدها الله في سوريا، ثم حملتها التقادير إلى بلاد الغربة. هل أقول لكم إن الحسد صفة وضيعة من صفات السوريين؟ وهل أقول لكم إن العاطفة القومية قد ماتت في أرواح السوريين؟ وختمت: أنا امرأة. وصوت المرأة غير مسموع بين الشرقيين. ولو كان مسموعاً لأفهمتكم الليلة أموراً أنتم بحاجة إلى فهمها. وفوق كل ذلك، أنا امرأة غير متزوجة. ومن تقاليدكم القديمة أن تبقى الصبية غير المتزوجة صامتة صمت القبور، جامدة جمود الصخور.

طبعاً، لم يتغزل الرجال بكحل عينيْ ورده. ولعلّ أنعم الردود صدر عن أنيس فرحات الذي قال: قد غمرتنا حضرة الآنسة بالإهانة، لأننا لم نشاركها بتكريم مدّع مجهول! وما إن أنهى فرحات ردّه، حتى طرق الباب. سأل صاحب المنزل الزائر: من تريد؟ وماذا تريد؟ أجاب الزائر: جئت أبحث عن امرأة قدمت حديثاً من الوطن. وسأله: ومن هذه الامرأة؟ أجاب: اسمها يا سيدي حنة البشواتي، وهي من شمال لبنان. وعندما أخبره أنها خادمة في المنزل، قال له: هلاّ عملت معي معروفاً وقلت لها أن سليم المرجاني يريد أن يقابلها؟

يدخل المرجاني في الصالون، فيقف الحاضرون، حيث راحوا يتسابقون في إرسال برقيات التبجيل والمديح للرجل الذي استغيبوه قبل ثوان. وعلى سبيل المثال، قال له الصحافي فريد غنطوس: قد قرأت لك يا مرجاني أفندي مقالة، نفيسة في إحدى المجلات المصرية. ولا تسلْ عن إعجابي بها. وقد كان في قصدي نقلها إلى جريدتي لولا أملي بالحصول على مقالة جديدة من قلمك السيّال.

وتدخل حنة البشواني، حتى إذا ارتطم نظرها بسليم المرجاني بكت ثم قالت: سألت عنك عند وصولي، فقالوا لي إنك موجود في مدينة بوسطن، وقال المرجاني لصاحب المنزل وضيوفه: هذه امرأة كانت في بحبوحة من العيش وذات منزلة محترمة، في بلدتي. ثم اقترب من حنة وكفكف دموعها وقال لها: كلّنا تغرّبنا يا أم نوفل، والغربة تحزن القلب ولكنها لا تكسره، بل تنميه. سوف يجمعنا الله في

الوطن. فقالت: "مين كان بيصدّق أن زوجة خليل البشواتي بتصير خادمة، في أرض الغربة؟" أجابها: "كلنا خدام يا أم نوفل. والذي لا يخدم، لا يستأهل نور النهار ولا راحة الليل".

بقي أن نعرف ثلاث حقائق: أولاها، أن جبران في هذه المسرحية ليس فقط نصير المرأة، بل الرجل أيضاً. وثانيتهما، أن سليم المرجاني هو الاسم الحركي لجبران. وثالثتها أن حنة البشواتي ليست سوى كاملة رحمة أم جبران. وثمة حقيقة رابعة وهي أن مسرحية الوجوه الملوّنة وسائر المسرحيات الجبرانية، ليست فقط للقراءة، بل أيضاً للمسرح وللفضائيات، فلماذا يهملها المعنيون رغم أن أعمالهم المسرحيّة الموضوعة منها والمترجمة ليست أفضل منها؟

هنا، لا بأس من فتح هلالين على المصطلح السوري الذي تكرر في الحوار المسرحي، وتعج به أدبيات جبران. وسلفاً أطمئنكم بأني لست بصدد التبشير بمبادئ حزب أنطون سعادة، وإنما لأبيّن مدى التزوير الذي أحدثه بعض الباحثين لهذا المصطلح، ولأكرر فعل إيماني بالمنهج العلمي الذي يفرض على الباحث نشر أدبيات جبران العقدية السّياسية بأمانة، خصوصاً إذا كان معتقده السياسي مغايراً لمعتقد جبران. أقول ذلك، لأن ورشة تزوير أدبيات جبران، وغيره كالمطران يوسف الدبس والمؤرخ فيليب حتي، قد قصّ أمله بمستقبل الدولة وإصلاح البلاد التي ولد وعاش فيها"، وصارت "ليس للبناني".

وإذا عدنا إلى إحدى رسائل جبران الموجهة إلى صاحب جريدة "المهاجر" في ١٨ شباط ١٩٠٨، نجد التزوير نفسه للمصطلح السوري رغم أن الغريب كان يستعمل المصطلح ذاته في جريدته. يقول جبران في سياق الرسالة إلى الغريّب الذي كان على وشك السفر من نيويورك إلى مصر وسورية: "قابل عشّاق (المهاجر) في مصر وسوريا". فصارت العبارة بعد أن نشرها الغريب بعد أكثر من عشر سنوات، ونشرها جميل جبر في أحد كتبه نقلاً عن النص الأصلي وليس عن الغريب: "قابلْ عشّاق (المهاجر) في مصر ولبنان وسوريا". فسورية جبران تشمل فلسطين والأردن والجمهوريتين اللبنانية والسورية". في حين أصبحت على أيدي جبر والغريب مقتصرة على الجمهوريتين دون المملكة الأردنية، وفلسطين المحتلة. ولم يكن مصير السوري في العبارات الأخرى أفضل منه في العبارة الآنفة.

ومنذ شهر، التقيت لأول مرة برئيس لجنة جبران البشراوية، في الجامعة الأمريكية ـ اللبنانية (LAU)، حيث كان الصديق المشترك الدكتور ميشال جحا يوقع كتابه "القصة القصيرة في لبنان". وفي سياق حوار ساخن حول الشؤون الجبرانية وشجونها، تقدمت له بشكوى ضد ملبنني المصطلح السوري، فحكم عليهم بالبراءة، وغرّمني بدفع مصاريف المحكمة، وقد ورد في حيثيات الحكم ما يلي: إذا كنت أشرح لابني مقال "الأضراس المسوّسة لجبران المنشور في كتاب "العواطف"، وقرأت له عبارة "في فم الأمة السورية"، فمن المؤكد أنه يظن أن جبران يتكلم عن حزب البعث السوري. لذلك، أنا مضطر أن أضع مكانها عبارة "في فم الأمة اللبنانية". فاستأنفت الحكم الظالم، مستنداً على الحيثية المضادة التالية: لو كنت مكانك، لقرأت النص دون تحريف، ولشرحت للمحروس خلال ثلاثين ثانية مضمون كلمتي "الأمة السورية" بدزينة كلمات تفيد أن جبران يقصد بها المتحدات أو المجتمعات اللبنانية والسورية والأردنية والفلسطينية.

أغلق الهلالين وأعود إلى كاملة رحمه في المسلسل التلفزيوني الذي شاهده كل من في هذه القاعة والداعي منهم. يؤكد المسلسل عبر إحدى حلقاته أن زواج كاملة الثاني من يوسف جعجع بعد وفاة زوجها الأول عبد القادر رحمه الذي رزقت منه بطرس، كان نتيجة العجز الجنسي. لست أدري من أين جاء كاتب قصة الفيلم بهذه المعلومة العارية من قميص الصحة وكلسونها

على حد تعبير الأديب الساخر سعيد تقي الدين.

ذلك لأن صورة محضر دعوى الطلاق متوفّر، ويتضمن معلومة مغايرة تماماً. فعندما سألها رئيس المحكمة الروحية المارونية، وهو برتبة مطران، عن سبب طلبها الطلاق، أجابت أنها ترغب في التفرغ لتربية ابنها بطرس، فلو كان السبب هو العجز الجنسي، لما تردّدت في ذكره أسوة بالعديد من النساء اللواتي يطلبن الطلاق. وبالمناسبة، فسيادته سألها عما إذا حصل بينها وبين عريسها ما يحصل بين الزوجين، فنفت ذلك. ولكن الإشبين والإشبينة والعريس أجمعوا على أن العروس لم تكن صادقة. ومن المرجّح أن هيئة المحكمة أخذت بجواب الإشبين والعريس، لأسباب عدة منها أن شهر العسل لم يتم في فندق بخمسة نجوم، وإنما في منزلي الإشبين والإشبينة.

وبالطبع كان لشهادة الإشبينة دور كبير في قناعة هيئة المحكمة، لأنها ابنة عم العروس، وتمّ الطلاق بعد شهر العسل بدقاق، نظراً لاكتشاف كاملة وجود صلة قرابة من الدرجة السابعة مع عريسها. وهكذا أثبتت أم جبران أن الكذب ملح النساء أيضاً. ولكن كذبتها بيضاء، ليس فقط لأنها عادت وتزوجت للمرة الثالثة من الشاب الذي يفترض أنها كانت تحبه قبل زواجها الثاني.. بل أيضاً لأن جبران العبقري كان ثمرة الزواج من خليل جبران، ويصبح لون الكذبة أكثر بياضاً من الثلج الذي يغطي منازل بشري القرميدية في هذه الأيام، حين نعلم أن الأم الفقيرة النحيلة والمهيوبة، اكتشفت باكراً مواهب ابنها جبران، فاشتغلت في أحقر المهن، من أجل تأمين أجرة الباخرة وقسط المدرسة، كي يعود الفتى شبه الأمي إلى الوطن ويتعلم اللغة العربية في معهد الحكمة في بيروت خلال الفترة الزمنية الفاصلة بين ١٨٩٨ و١٩٠١.

وبالمناسبة، فجبرانهم طالب متمرد، يدرس المادة التي يرغب، ويرفض قص شعر رأسه الذي تدلّى على كتفيه، وهم استندوا في معلوماتهم على بعض المرويات لرفاق صفه أمثال الأخطل الصغير والشاعر الصحافي وديع عقل والنحات يوسف الحويك ابن أخ البطريرك الحويك.

ولكن كتاب معهد الحكمة الذي اعتادت الإدارة إصداره في نهاية كل عام دراسي وتضمينه أسماء الطلاب المتفوقين، ولديّ الكتابان الصادران في ١٥ تموز ١٨٩٩ و١٣ تموز ١٩٠١، وقد نشرت في كتابي الجديد صورة الغلافين وصفحتين ورد فيهما اسم جبران ورتبته في الخط والإملاء والأصول. وإذا كانت بعض صفحات الكتابين، تؤكد تفوقه واجتهاده، فإن كثرة المواد التي خاض مسابقاتها وبخاصة مادة التعليم الديني، تعزز الرأي بأنه كان طالباً منضبطاً يتعلم كل المواد المنصوص عنها في قانون المعهد وبرامجه التعليمية. والذين تعلّموا في مدارس الراهبات والرهبان، والداعي منهم، يتذكرون صرامة القوانين وقساوة المعلمين، وبالتالي يستنتجون صرامة وقساوة معهد الحكمة الذي أسّسه مؤلف تاريخ سورية المطران يوسف الدبس، خصوصاً في هاتيك الأعوام الدراسية الثلاثة التي بدأت في نهاية القرن التاسع عشر وانتهت في بداية القرن العشرين، حيث كان الأهل يقولون لإدارة المدرسة وهم يسجلون أولادهم: "اللحمات إلكن والعظام إلنا"!

والسؤال الآن: هل عاد جبران إلى بوسطن فور تخرجه؟

يؤكد معظم الباحثين أن جبرانهم خرج من بوابة الحكمة في العام ١٩٠١ ليتسلّق سلّم الباخرة في ميناء بيروت. ولكنهم يجزمون أنه عاد إلى بيروت في العام ١٩٠٤ لمرافقة عائلة أمريكية كترجمان ودليل آثاري. وهم ارتكزوا في جزمهم على رسالته إلى أبيه التي كتبها في بيروت عام ١٩٠٤، وأرسلها بالبريد إلى بشري. والباحث الوحيد الذي استبعد عودة جبران من بوسطن إلى بيروت عام ١٩٠٤ هو الدكتور أنطون غطاس كرم. وقد بنى استنتاجه على فرضية استبعاد غياب جبران عن أول معرض لرسومه أقيم في بوسطن لمرافقة عائلة في رحلة يمكن أن يقوم بها في أي وقت

آخر قبل المعرض أو بعده. ولحسن الحظ، فإن أرشيفي الخاص يحتضن صورة الرسالة التي أرسلها جبران جواباً على رسالة أبيه الذي أبدى قلقه من الخبر المزعج الذي نقله له أحد مغتربي بوسطن حول إصابة ابنته الصغيرة سلطانة بمرض خطير. وبالمصادفة، أو بميعاد، تأملت بتاريخ الرسالة عبر المكبّر الزجاجي، فتبين لي أنها مؤرخة في العام ١٩٠١ وليس ١٩٠٤. ولما كان جبران قد أخبر والده في الرسالة بأنه على وشك مرافقة عائلة أمريكية في رحلة آثارية تشمل كل معالم الآثار في الهلال الخصيب، فإن عودته إلى وطنه لم تتم في العام ١٩٠٤، وإنما تمت، في العام ١٩٣١، بعد أن أصبح جسداً بلا روح.

إثر عودته إلى بوسطن، انصرف جبران إلى كتابة المقالات ورسم اللوحات. ولكنه آثر عرض لوحاته قبل نشر مقالاته. فكان معرضه الذي نوّهت به سابقاً، سبب حبه الأول والأطول. فقد زارت المعرض سيدة أرستقراطية مثقفة تدعى ماري هاسكل، وخرجت بإعجاب مزدوج: استهوتها اللوحات فاشترت بعضها.. واستهواها الرسام الشاب ابن الحادية والعشرين رغم أنها أكبر منه سناً. وكانت بشعة على ذمة ميخائيل نعيمة. ولكن صورتها التي نشرتها في الصحيفة، من كتابي، تكذب معلومة ناسك الشخروب. وبالمناسبة، فنعيمة في كتابه عن جبران، أكد أنه استغلّ هاسكل المسنّة والبشعة، من الناحية المادية، خصوصاً من أجل تمويل رحلته إلى باريس وإقامته فيها لنحو عامين بهدف تعميق ثقافته الفنية. ولكن وصية جبران نسفت الاتهام من أساسه. فقد أوصى بكل أوراقه ومخطوطاته وبالعديد من لوحاته لماري هاسكل دون غيرها من عشرات الحبيبات والصديقات اللواتي كنّ أصغر سناً منها. ويقدّر ثمن الهدية الجبرانية بملايين الدولارات. ولعل الخطأ الوحيد في الوصية، استدراكه فيها بأن ماري يمكنها فرز الأوراق والمخطوطات العربية وإرسالها إلى أهله في بشري إذا رأت ذلك مناسباً. وهي استنتجت أن استدراكه يرادف رغبته، فسارعت إلى الفرز بمساعدة بعض أعضاء الرابطة القلمية ومنهم نعيمه. ذلك أني تمكنت خلال إعداد كتابي الأول "عقيدة جبران" من تكحيل عينيّ بآلاف المخطوطات والقصاصات التي أودعتها ماري هاسكل ـ ماينس قاعة تشابل هل التابعة لمكتبة جامعة نورث كارولينا في الولايات المتحدة الأميركية، ولم أتمكن حتى الآن من التلصص عبر ثقب باب متحف جبران في بشري على المخطوطات والقصاصات المعتقلة منذ العام ١٩٣١.

ومن أطرف ما جرى بين الحبيبين اللذين استمر حبهما ٢٧ سنة ما عدا السهو والغلط، أن الحبيب عرض على ماري الزواج فرفضته. وحين وافقت بعد حين على العرض، رفضه. وحسناً فعلا ذلك أن عدم زواجهما ـ وهذه ليست دعوى إلى العزوبية ـ ساهم في استمرار الحب بينهما منذ معرض بوسطن في ١٩٠٤ حتى رحيل جبران عام ١٩٣١. وكان للحب الطويل ثمرات عدة شهية، لعل أشهاها، إدراك الحبيبة مدى موهبة حبيبها وتدوينها لكل كلمة سمعتها منه، ناهيك بحفظها لكل رسائله، إضافة إلى مراجعتها وتصحيحها لغته الإنكليزية خصوصاً حين فتح ورشة تأليف كتاب "النبي". وكما في كل حب، فإن بعض الخناقات جرت بين جبران وهاسكل. وأثر إحدى الخناقات، ردّ الحبيب الفقير المهاجر على بعض محاولات التشاوف والتعالي من قبل الحبيبة الأميركية الأرستقراطية الثرية، بمقالة "الجنية الساحرة" والغريب أن معظم الباحثين جزموا أن جبرانهم كتب المقال رداً على ماري عزيز الخوري. وقد استنتجوا ذلك لأن ماري كانت جميلة وثرية. وبغياب أي دليل، أكدوا أن تلك الحبيبة الجبرانية حاولت استملاك جبران في غرفة نومها، فثار عليها وكتب مقاله الشهير الجميل تعبيراً عن ثورته ودفاعاً عن كرامته. ولما كنت أتبع منهجاً في أبحاثي يقضي أحد بنوده بإعادة النظر في شرعية كل حكم وأصلية كل معلومة، فقد رأيتني أفتش عن تاريخ صدور المقال في

الجريدة قبل إعادة نشره في كتاب "العواطف"، خصوصاً وأن جل محتويات كتب جبران العربية سبق أن نشرها في "المهاجر" أو "مرآة الغرب" أو "الفنون" أو "السائح" أو "الهلال". فوجدت أن المقال منشور في "مرآة الغرب" عام ١٩١٢. وفي هذا العام كانت ماري عزيز الخوري صديقة لأمين الريحاني أو حبيبته. ومن المؤكد أن الذين أكدوا أنها جنية جبران الساحرة، يجهلون أن هذه السيدة كانت طالبة متفوقة في واشنطن كوليدج حيث ترأست تحرير المجلة المدرسية في أواخر القرن التاسع عشر. وخلال ذلك، نشرت دراستين في جريدتي "الهدى" و"الأيام". ثم تزوجت في أوائل القرن العشرين الصحافي والأديب الثائر عيسى الخوري الذي اشترك في تأسيس جمعية سورية الفتاة الثورية السرية في العام ١٩٨٩ مع المفكر جميل معلوف والنائب شبل دموس ويوسف شديد أبي اللمع والصحافي نسيب شبلي. وتوفي الزوج بعد ثلاث سنين. فطوت الأرملة الشابة صفحتي الزواج والكتابة لتنصرف إلى إدارة محل القطع الأثرية الذي كانت تملكه في أهم شارع نيويوركي. وروى لي سفير لبنان في الأمم المتحدة إدوار غرّة أن ماري وهبت جزءاً من ثروتها لمساعدة المثقفين السوريين. ففتحت منزلها لعقد جلسات الرابطة القلمية التي تولى جبران عمدتها. وكل ذلك يعني أن علاقتها بالريحاني ثم بجبران كانت ثقافية قبل أن تكون عاطفية. وإذا كان من نزعة تملكية لديها، فالدافع ثقافي لا جنسي، والمكان في المكتب لا غرفة النوم. ولكن، إذا دخل الحب على الخط، فيكون بمثابة زيت على زيتون.

وما دمنا بصدد الكلام عن حبيبات جبران من اللواتي يحملن اسم ماري، فلا يجوز أن نطوي صفحة جبران ومسيرته قبل أن ننوه بماري زيادة المعروفة بـ "مي". يمكن القول من غير الوقوع في داء المبالغة، إن هذه الأديبة اللبنانية المتمصّرة تنافس سميتها ماري هاسكل على زعامة صديقات جبران وحبيباته.

فإذا كانت هاسكل قد ساهمت في حفظ تراث جبران ودوزنة إنكليزيته، فإن مي كانت السبب في تدبيج جبران لعشرات الرسائل التي تميزت بالعمق والصياغة الأدبية المتقنة وبالمضمون الملون بالفكاهة الأصيلة. والرسائل تلك، التي كان للأديبة الدمشقية الراحلة سلمى الحفار الكزبري شرف العثور على معظمها، تعتبر من أهم نتاج جبران الأدبي باللغة العربية، ومن أجمل ما كتب في أدب الرسائل. ولعل الفرق بين رسائله العربية لمي ورسائله الإنكليزية لهاسكل، أن الأولى شبه خالية من المبالغات الجبرانية التي عجت بها الثانية. صحيح أن مي لم تلتق جبران طوال سنوات حبها، مما يفسح المجال للحبيب كي يفلفل ويبّهر بعض المعلومات الخاصة به، في بعض أسطر رسائل تفصل بين نيويورك والقاهرة آلاف الكيلومترات. إلا أنه شدّ فرامل موهبته التفاخرية مع الأديبة المتمصرة التي كانت تمضي فصل الصيف خلال معظم سنوات إقامتها في مصر. ويعود سرّ عدم ممارسته لهواية المبالغة معها إلى افتراضه بأنها تعرف أصله وفصله باعتبار أن المسافة بين بشري وكسروان أقرب من بوسطن لنيويورك. في حين أقسم لهاسكل أن جدّه الأعلى أمير، وأن السجاد العجمي كان يفرش للحفيد على رصيف ميناء بيروت عندما يعود إلى وطنه. وإذا كان الصدق في حياة الإنسان، وفي نتاج الأديب، هو أحد عناصر النجاح في الحياة والإبداع في الكتابة، وهو كذلك، فإن مفاخر جبران تستدعي حسم بعض النقاط من علامات تفوقه كإنسان وأديب وفنان. وبدلاً من أن يقتدي بعض الباحثين بالشاعر توفيق صايغ في فضح تلك المبالغات، وقد قام بذلك عبر كتابه "أضواء على حقيقة جبران"، راحوا يخترعون مبررات ومراجع لها، حتى غدا جد جبران الأعلى على أقلامهم وألسنتهم، أميراً يمتلك القصور والمزارع! كان كتابي في المطبعة حين شاهدت وسمعت ثلاثة باحثين يتسابقون عبر إحدى الفضائيات على إضفاء لقب أمير على جبران. ومن المرجح، بل المؤكد، أن مدير الحلقة في الفضائية

التلفزيونية، لو وسّع بيكار أسئلته لتشمل أدباء مبدعين آخرين، لانتهت السهرة باللائحة التي تضم الأسماء التالية: سمو الأمير جبران خليل جبران، وأمين بك الريحاني، وشبلي آغا شميّل، والشيخ سليمان البستاني، ومارون أفندي النقاش، وميخائيل دو نعيمه، وعبد الرحمن باشا الكواكبي. فلو لم يكن الكتاب في المرحلة الأخيرة من الطبع، لأضفت إلى فصوله الثلاثة عشر فصلاً ضمنته كلاماً واقعياً مفاده أن الطفل جبران ولد وفي فمه ملعقة من خشب لا من ذهب. والده خليل ينتمي إلى الطبقة الفقيرة، ولم تتعدَّ وظائفه إدارة دكان صغير في بشري أو جباية الضرائب المفروضة على الحمير والبغال والغنم والماعز، ويعتمر اللبادة ويلبس الشروال. ولو أنه من أصحاب السموّ، لكان ثرياً أو متوسط الحال، أسوة بسائر الأمراء والمشايخ والبكوات والآغوات في ظل الحكم العثماني الذي منحهم تلك الألقاب وميّزهم عن سائر الناس من مثل والد جبران وجده. والذين هاجروا من حملة الألقاب هم قلة، وخوفاً من ظلم أو سعياً وراء العلم. في حين اضطر الجوع أم جبران (أخت الرجال) إلى مغادرة بشري برفقة أبنائها وبناتها بطرس وجبران ومريانة وسلطانة، والإبحار باتجاه بوسطن، في العام ١٨٩٥، والعمل في المنازل والمصانع.

وإذا بدا جبران، عبر مباهاته، ثقيل الدم، فإن خفة دمه التي تجاهلها الباحثون الجديدون، تشكل إحدى المواهب الجبرانية التي خصصتُ لها فصلاً كبيراً في كتابي (لكم جبرانكم ولي جبراني)، وتجلت خفة الدم في الكثير من مقالاته المنشورة، والقليل من مرويات زملائه في الرابطة القلمية، وكان جبران في هذه وتلك، فكهاً أحياناً وساخراً في معظم الأحيان. ولعل أطرف وأغرب مقالاته الساخرة والفكهة معاً هي المقالة المجهولة المتوجة بعنوان "المجنون" والتي نشرتها في القسم الثاني من كتابي. أما الطرافة والغرابة، فيكمنان في سخرية جبران من المدعين والمتباهين.

فالمجنون هو أبو اليان الذي يصفه جبران بأنه "شيخ يناهز السبعين من عمره، مسترسل شعر الرأس والذقن، غريب الأطوار، ذكي الفؤاد، سريع الخاطر، حاد الذهن، كثير الحركة والكلام". ويؤكد الكاتب أن صاحبه "ليس غير مجنون فقط، بل إنه من أحكم الحكماء". ويشاركه الرأي "أحد أدباء الجالية السورية في نيويورك الذي طرح على "المجنون" السؤال التالي: "عم أبو اليان، احكِ لنا شيئاً من سيرة حياتك وقل لماذا تخلطها هكذا، وتدعي الحماقة وأنت بعيد عنها بعد السماء عن الأرض؟ فأجابه الحكيم:

"كنت يا سيدي منذ أمد غير بعيد في نعم يشكر الله عليها صباحاً ومساءً، إلى أن طغى شيطان الطمع على ابنة لي من لحمي ودمي. علّمها زوجها، فاختلسا أموالي، وأصبحت صفر اليدين لا أملك شروى نقير. فلما رأيت أقرب الناس إليّ يخدعونني ويسرقون مالي وشرفي، اشمأززت من الدهر، وهمت في عرض البلاد وطولها متشرداً. فمكثت مدة في أوربا، وحاربت مع فيلادلفي في المكسيك، وأنشدت القصائد كشعراء الأعصر الماضية، وتسولت على الطرقات كالدراويش، آه، إن الدهر قد أذلني، والدهر قهّار لا يذل إلا الأبطال. لذلك نمت للدهر وتظاهرت بالبله، فتراني الآن أسافر من بلدة إلى بلدة، ومن قرية إلى قرية. لا أشتغل ولا أهتم بجمع المال. أدخل مطعماً سورياً، فيتأهل بي زبائنه ويتعازمونني. فأجلس بينهم نديماً. وأغنيهم، وأعزف لهم على آلات الطرب، وأضحكهم، وأقصّ عليهم النوادر والفكاهات، وأمدحهم". وأضاف: "يكون واحدهم لا يعرف قرعة بيو منين، فأقول له مثلما تقول جرائدنا لكل مشترك فيها: أنت سليل المكارم والمفاخر، والدك كان أمير زمانه، وجدّك كان سيد قومه. فأفرشي وألمّع وأنفش، فيعطوني دراهم ويضحكون عليّ. والحقيقة أنا الذي أضحك عليهم". ويلخّص فلسفة حياته بثلاث كلمات: "هشر وفشر وهيلمة". لماذا؟ لأن "التجارة نفاق ومكر وتفنن بالخداع. والحب نفاق وكذب

وخداع". وأضاف مؤكداً لجبران أو لزميله: "أعرف عشرات النساء اللواتي لا يقدّسن سر الزواج، فيغتررن بالمال والثياب، ويطمعن بسرور وقتي ضاربات صفحاً عن النتائج الوخيمة. وأعرف رجالاً عديدين وجاهتهم بمالهم لا بعقولهم. فهم بحكم الظروف أغنياء. ولكنهم عبّاد القهاوي والحانات. والأنكى أن على العقلاء أن يحنوا إليهم رؤوسهم، وأن يقدموا إليهم عرض حالات إذا راموا محادثتهم". وبعد أن قال بأن "العلوم والفنون والصَّنائع والمراتب والوظائف والتجارة والسياسة كلها هشر وفشر وهيلمة" أمسك بيده العود، وبعد أن لاعبه قليلاً، وشرب جرعة العرق من زجاجة أخرجها من عبّه، أنشد:

لساني بيحكي عربي وتركي

وقلبي بيبكي عَلْبنات

نقّوا منه البدكن ياه

وخبّوا الباقي ورا الباب

لساني بيحكي عربي وتركي

وقلبي بيبكي البلجيكان

بلجيكان.. لا تهتموا

جايي عمّكن أبو اليان

هنا، دار الحوار التالي بين صديق جبران وهو أديب دمشقي من آل سحتوتي وبين المجنون العاقل:

الأديب: هل تعرف والدي في دمشق يا عم؟

أبو اليان: وما اسمه؟

الأديب: تامر سحتوتي!

أبو اليان: تامر سحتوتي؟ ولو! والدك الله يرحمه كان من أكبر وجهاء الفيحاء. وكان بيته منزول للوالي والقناصل. والدك رحمة الله تحل عليه، كان أغنى وأكرم أغنياء الشام.

فصاح الأديب ضاحكاً: بدأت تفرشي وتلمّع وتنفش، بعد أن صرحت أمامي أنك تضحك على البلهاء فقط. فإن والدي كان لا يشبع من الخبز لفقره. فبغت الشيخ ومشط شعره بأصابعه وقال: سامحني يا صديقي على هذه الإهانة. فإني كنت أحسب كل السوريين يرضون عن المواربة والتدليس والتمليق، ولو تظاهروا بعكس ذلك. ولكن الحق ليس علي ولا عليك. الحق على الكتّاب الذين يبيعون ضمائرهم بأكلة عدس".

ألقيت في قاعة الصليب ـ القصاع

٨ ـ آذار ـ ٢٠٠٩

q q

عبد الرحمن الباشا ونقد الشعر التراثي

د. سمر الديوب

مقدمة:

ينضوي البحث عن منهجية النقد لدى د.الباشا تحت عنوان نقد النقد، ويمتلك هذا الناقد رؤية إبداعية غنية لا تقف عند زاوية إبداعية واحدة. إنما تتعداها إلى رؤية شمولية فكرية وأدبية.

لقد ترك مؤلفات في الرواية، والسِّيَر، والنقد، وبحث في ثقافتنا العربية الإسلامية والتحديات التي تواجهها، ولم يشأ لها أن تكون تابعاً؛ لكي لا تنتهي وظيفتها في المجتمع.

ويحوي الأدب الإسلامي- الذي يعدّ الناقد من أكثر النقاد اهتماماً به — مجموع القيم الإنسانية والأخلاقية والتربوية، فقد وجد أنه أدب قادر على مواجهة العراقيل الفكرية والثقافية التي ينتجها الآخر؛ لاختراق قيمنا وأفكارنا، وتشويه إرثنا وتاريخنا.

يعدّ هذا الناقد من المثقفين الملتزمين الذين تماثل لديهم الفكر والممارسة، فلم يكن يمكن التفريق بين حياتهم الخاصة، وحياتهمالعامة.

إنجاز الباشا النقدي ضخم، يشير إلى أن هذا الباحث يمتلك الكثير، ويحرص على تقديمه لمحبي التراث. ولم يكن إبداعه كميّاً فحسب. إنه نوعي، فقد ركز على التراث الشعري نقداً، ودراسة أدبية. وثمة اهتمام واضح بمرحلة أدب صدر الإسلام وتاريخه ، والصور الثقافية التي تجلت فيه، وجمع بين الأدب والنقد. وربما استطاع من خلال نظراته النقدية أن يأتي بشيء متميز على صعيد كتابة الرواية.

نقد الشعر التراثي وعلاقته بالهوية:

يعني نقد النقد فيما يعينه الكلام على الكلام، وهذه المهمة صعبة، على حد تعبير أبي حيان التوحيدي في كتابه الجامع عمق الفكرة وجمالية الصنعة. ففي أثناء إجابته عن سؤال: أحب أن أسمع كلاماً في مراتب النظم والنثر، وإلى أي حد ينتهيان، وعلى أي شكل يتفقان، وأيهما أجمع للفائدة وأرجع بالعائدة، وأدخل في الصناعة، وأولى بالبراعة؟ فيجيب التوحيدي: إن الكلام على الكلام صعب، قال السائل: ولِمَ؟ قال التوحيدي: لأن الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور، وشكولها التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحس ممكن، وفضاء هذا متسع، والمجال فيه مختلف. فأما الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعضه، ولهذا شُقَّ النحو وما أشبه النحو من المنطق، وكذلك النثر والشعر وعلى ذلك. [1]

يمكن للقارئ أن يستنتج من كلام أبي حيان أنه قصد نقد النقد، وبناءً على ذلك يدور النقد على نفسه فقد طالبه السائل بالموازنة بين الشعر والنثر، وسمّى هذا العمل الكلام على الكلام. والقارئ نقدَ د. الباشا يدرك أن ثمة وشائج متينة تربطه بالتراث؛ ذلك لأنه نظر

إلى التراث على أنه دعامة أساسية من دعامات هويتنا، فحاول استثارة المعنى المدفون معتمداً على بلاغة التأويل، وثقافته اللغوية والجمالية، واستعان بأدوات القدماء؛ ليأتي بأبحاث مفيدة يمكن أن ندرجها تحت عنوان النقد التطبيقي في مرحلة زمنية مشرقة من تاريخ أدبنا العربي.

إن جانباً مهماً من الثقافة العربية التراثية يسكن ذلك الرجل، ويمكن القول إن من يقرأ نقده يشعر أن ثمة خلطاً بين الناقد، ونقده، فيصغي للنقد كما يصغي للناقد، ويحاور النقد كما يحاور الناقد.

يشكل التراث البعد الحضاري الحقيقي للموروث العربي، وللفكر العربي. فإنسان اليوم سليل قرون طويلة من الحضارات التي تشكل أسماء متعددة لمسمى واحد.

وقد لا يجد الناقد صعوبة كبيرة في تطبيق رؤيته النقدية على شعر معاصر؛ ذلك لأنه يعايش المشكلات التي يعايشها المبدع، وليس الأمر كذلك حين يفكر في معالجة نصوص شعرية تراثية. فالأمر يحتاج إلى جهد مضاعف. وسواء أكان الشاعر قديماً أم معاصراً يعبر عن مشاعره، ويبني من الواقع أحلاماً، ومن الآمال آلاماً ومن الحقيقة خيالاً. وقد اتجه ناقدنا إلى الشعر القديم، فالشعر ديوان العرب، وعلم قوم لم يكن لهم علم غيره، كما أن التكوين الثقافي للعقل العربي تأسس على الشاعرية، وبناءً على ذلك ظهرت حركة نقدية اهتمت بالشعر خصوصاً.

وكان مهمة الباشا في إحياء التراث الشعري الذي يعشقه. فقد حمل الشعرُ قيماً رسّخها الشعراء مثلما يفعل شعراؤنا المعاصرون، فثقف الناقد نفسه بعقلية نقدية حافلة بالإبداع ارتبطت بالتراث، وتجاوبت مع ذاته اليقظة، ورؤيته الصافية التي التقطت ما وافقها، يقرأ ويحلل، ويقلب الكلام ظاهره، وباطنه، ولم ينظر إلى التراث نظرة معزولة عن سياقها التاريخي والثقافي والجغرافي، وبذلك لم يخرج عن المبدأ القائل: (حينما أتكلم أتكلم نفسي، وأتكلم ثقافتي)[2]

خصائص نقده الشعرَ التراثي:

تختلف مناهج النقاد في دراستهم النصوصَ التراثية ما بين منهج تقليدي يهتم بالخصائص اللغوية، والمكونات الثقافية التي شكلت النص التراثي، ومنهج حديث يعتمد على معطيات المناهج النقدية الحديثة من تفكيكية، وأسلوبية، وعلامية، وبنيوية، وغير ذلك.

ويتميز النص التراثي من غيره من النصوص بخصوصية يجب على الباحث مراعاتها، تتمثل في الخصوصية المتسمة بالاستناد إلى نصوص محددة كالقرآن الكريم، والحديث الشريف، والأدب العربي القديم، فيكون الموروث مادته لغة، وبلاغة، وثقافة

وينتظم نقده مجموعة من الأسس المعيارية، والخصائص الأسلوبية، والطموحات النقدية يمكن أن نفصّلها بما يلي:

- الأسس المعيارية في نقد الباشا.

أ- التلازم بين العملية النقدية والهم الوطني والذاتي:

كان الهم الوطني شاغلاً له، فقد دفعه إلى دراسة شعر الشاعر علي بن الجهم وحياته بيتان حفظهما من داليته، ورأى أنهما يعبران عما كان يحصل في سورية حين كانت ترزح تحت وطأة الاحتلال الفرنسي، وكان الشعب في سورية يناضل من أجل حريته نضالاً حرّاً. فوجد في البيتين أصدق تعبير عما في نفسه ونفوس أولئك الذين يساقون إلى السجن زمراً. وحين عرضت في البلاد مناسبة ردّد هذين البيتين وهما:

قالت: حُبستَ، فقلتُ ليس بضائر ي،

حبسي، وأيُّ مهندٍ لا يُغمد

والحبسُ ما لم تَغشَه لدنيةٍ

شنعاءَ نعمَ المنزلُ المتورَّدُ

فشاعا بين الناس، وأصبحا أحد الشعارات التي رفعها المجاهدون في وجه فرنسة وسجونها الرهيبة.(3)

لقد شعر أن النص الأدبي مرتبط بتجربة ذاتية، فأضاف إلى الدراسة الأدبية عناصر خارجة عنها، واعتنى بالجوانب النفسية والاجتماعية والسياسية في سياق تحليل الشعر، وعلى سبيل المثال وجد في مجال تحليله المديحَ لدى علي بن الجهم أن هذا المديح الشعري أتى استجابة للناس في تلك الفترة، وتعبيراً عن مدى الولاية للخليفة، فكان مديحه تعبيراً عن قضايا عصر ـ كما كان نقده تعبيراً عن هم فكري ووطني ـ لقد وافق هوى علي بن الجهم السياسي هوى المتوكل في ذم الطالبيين، والاحتجاج للعباسيين. (4) فوافق شعره هواه السياسي، وكان المتوكل أشد الخلفاء العباسيين كرهاً للطالبيين.

أعطى الباشا من ذاته للموضوع، فرأى الموضوع من خلال الذات، أو رأى الذات من خلال الموضوع. ويعني هذا الكلام أن النص الشعري يقدم إلى المتلقي من الداخل، لا من الخارج.

أما في دراسته شعر الطرد إلى نهاية القرن الثالث الهجري فقد مزج بين حاله الذاتية و النص الشعري معللاً سبب اختياره هذا الشعر مادةً للدراسة بأنه قام برحلة في أعالي نجد من الجزيرة العربية، ومتعة هذه الرحلة حسمت الأمر، وقطعت التردد، وجعلته يقدم على دراسة هذا الشعر.(5)

ب- دراسة خصائص العصر والإحاطة بحياة الشاعر:

عمد الباشا إلى التدقيق في صلة النص الشعري بمشكلات التاريخ، والخصائص الثقافية الأخرى. يرى صاحبا نظرية الأدب أن (أولى مهمات البحث تجميع مواده، والكشف المتأني عن آثار الزمان، والتأكد من المؤلف، ومن النص وتاريخه).(6)

ويعتمد في دراسته حياة الشاعر أو عصره على الأفكار المأخوذة من المصادر، ومناقشتها. وفي هذا الأمر دليل على نظرته النقدية التي لاتقبل بالأمر على علاته، إنما تقلب الخبر، وتناقشه فتقبله، أو ترفضه بناءً على أسس واضحة. وهذا ما فعله في دراسته حياةَ الشعراء الذين وقف على شعرهم. ففي كتابيه علي بن الجهم، وشعر الطرد يبدو فكره النقدي نيراً. وهو لا يكتفي بالمادة المأخوذة من الديوان فقط.(7) ولا يقف عند معطيات الديوان، حتى إنه يجد فيه بعض الخلل، ويحاول توضيحه (ولعل الذي أوقع الأستاذ خليل مردم في ذلك أنه كان هناك شخصان متعاصران، اسم كل منهما محمد ابن الجهم، وأن كلاً من الرجلين اتصل بالمأمون، وولى له بعض الأعمال، غير أن أحدهما كان فارسياً متصلاً بالثقافة اليونانية، والآخر عربياً متصلاً بالثقافةالعربية).(8)

ويعتمد في دراسة حياة الشاعر على معطيات التحليل النفسي، والمؤثرات السياسية والاجتماعية والدينية في إبداعه الشعري، ويركز على خصوصيات العصر والثقافة. فـ (الأدب مرتبط بصورة حيوية بأوضاع البشر الحياتية: فهو ملموس وليس مجرداً، يبدي الحياة بكل تنوعها الخصب، وينبذ البحث المفهومي العقيم مقابل الشعور بما هو حيّ، وتذوقه)(9)

ويعتمد منهجه على ترجمة حياة الشاعر، ثم النظر في شعره، فقد ترجم لشعراء الطرَد، ثم نظر في طردياتهم (10) من جهة الخصائص المعنوية والموسيقية والتصويرية.

ج- الانتقال من المقدمات إلى النتائج.

منهجه هذا قاده إلى استعراض المعاني

في شعر الشاعر ثم الوصول إلى نتائج مستقاة من المادة التي رصدها. فبعد أن يستعرض طرديات أبي النجم العجلي يستخلص خصائص شعر الطرد لديه. [11] وبذلك يحيط بالموضوع من كل جوانبه، وفي دراسته شعر علي بن الجهم يجتهد في مناقشة روايات المصادر التاريخية، والاستدلال على الصحيح بالاحتكام إلى العقل والمنطق [12] ولعل جهده النقدي في هذا المجال يندرج ضمن ما يمكن تسميته بالنقد التاريخي التجريبي، فقد شعر الناقد بالحاجة إلى التجريب النقدي المنطلق من النص الأدبي، والنص التراثي، وأمسك بالأداة النقدية المناسبة للحوار معه. فاستخرج أفكاره من باطن النص التراثي شعرياً كان أم نثرياً وأضاف إليها أفكاراً نقدية أسعفته على التقويم النقدي.

ومما لا شك فيه أن هذا النوع من الممارسات النقدية يثري الفكر. والباشا من النقاد الذين أسسوا لمنهج نقدي إسلامي، وهو لا يستطيع أن يرسي أفكاره النقدية من دون تجريب. فلم يول اهتمامه للشعراء الأعلام في التراث العربي الإسلامي فقط، لقد اهتم أيضاً بالشعراء المغمورين شأنهم شأن الأعلام، فدراسة شعر الطرد لدى أبي نواس مثلاً، أو لدى أبي النجم العجلي لا تعني عدم الاهتمام بطرَديات عبد الصمد بن المعذل، أو الناشئ الأكبر، أو الشمردل بن شُريك اليربوعي. [13] فركز على الشخصيات المتفردة والمغمورة، واهتم بالجوانب المشهورة والفريدة في الأدب مدركاً أن الأدب يعني تكامل الفريد والمتشابه.

د- الرغبة والإصرار والعمل الدؤوب:

كان الباشا باحثاً لا يكل، ولا يمل في وقوفه على النصوص التراثية. والرغبة في العمل، والإصرار عليه من أهم الأسباب التي تولد ناقداً متميزاً. يقول: (لقد بحثت عن طرديات عبد الصمد بن المعذل ما وسعني الجهد فلم يسفر بحثي الطويل الصابر إلا عن طردية واحدة كبيرة، ونتف صغيرة من طرديات ضاعت بواقيها.. وقد بذلت الجهد في إيضاح غموضها، وإزالة اضطرابها، وتصحيح تصحيفها، وشرح معانيها حتى استقامت معنى ومبنى، وغدت ميسّرة للقراءة والدراسة)[14]

ورافقت ممارسته النقدية هذه ممارسة على أرض الواقع أيضاً. (فهذا الشعر شعر الطرد في جملته وصف للصيد في حالاته المختلفة، وكيف يستطيع المرء أن يدرك الصفة وهو لا يعرف الموصوف، ومن أين له أن يتذوق النعت، وهو خالي الذهن من المنعوت؟!)[15].

كان هذا الكتاب سرداً لقصته الطرَدية العربية من نشأتها إلى نهاية القرن الثالث الهجري، روى من سيرتها ما استطاع روايته، وقدّم للقارئ من خلالها ثلاثين ومائة طردية، ثم قوّمها، وأبرز أهم خصائصها، ومزاياها.

كما اجتهد في أثناء دراسته شعرَ ابن الجهم في ترتيب القصائد المأخوذة من أمهات الكتب ترتيباً زمنياً متصلاً، ونظر في ذلك إلى تطور القصائد مع تطور نفسية الشاعر. فـ (الدارس لهذه القصائد وفق ذلك التسلسل يرى أنها ترسم خطاً بيانياً واضحاً لنفسية الشاعر من أول يوم دخل فيه السجن إلى آخر يوم خرج فيه منه)[16]

هـ- اجتماع الوصف والتحليل والقدرة على التأويل:

وقد مرّ بنا أن التأويل كان ناتجاً من النص الشعري، أو النص التراثي الذي كان يأخذه من أمهات الكتب. وكان واضحاً لديه تجنب الأحكام النقدية الشائعة؛ لالتزامه بمنهجية واضحة. فكان يقف على النص الشعري، فيبرز المعاني الكامنة في علاقتها بالأسباب النفسية والاجتماعية. والرؤية الكلية أو ما يقاربها (لا ينالها إلا من تعلموا كيف يصنعون مزيجاً من الاستبصارات التي تمخضت عنها الطرائق النقدية العديدة) [17]

فوعى علاقة الشعر بقضايا العصر وخصائصه التاريخية والثقافية، وجمع بين الجانب الوصفي في الدراسة، والجانب التحليلي، وبحث في النسق المضمر، وأوّل ما يحتمل التأويل والتفسير من داخل النص الشعري. وكان يمتلك قدرة تأويلية واضحة، فقد انطلق من إشارات تاريخية بسيطة، ومعلومات متناثرة لا ينظمها ناظم، فتحولت الإشارات البسيطة إلى تأويل محكم. وبذلك ابتعد عن التأثرية، أو الانطباعية واقترب من النقد الموضوعي.

و- منهجه نقدي كلاسيّ:

يقوم منهجه على تلاحم الوصف والتحليل مع الذوق والتعبير والإيقاع.. للشكل والمضمون معاً وقد اعتنى بالعناصر الشعرية فعرض موضوعات الشعر –لدى ابن الجهم مثلاً – ثم أتبعها بدراسة لعاطفته، وخياله، وصوره، وخصص فصلاً لدراسة أغراضه الخاصة. ويقصد بها شعره المذهبي، وشعر السجن، وأرجوزته في التاريخ، ثم أنهى بحثه بفصل عن خصائص شعره المعنوية والأسلوبية والموسيقية.[18]

ونلمح لديه رغبة شديدة في تأصيل النص التراثي من خلال الدراسة النقدية؛ لذلك اهتم بالبلاغة، والأسلوبية من خلال الاتجاه الوصفي التحليلي الذي جمع بين دراسة البلاغة واللغة والموسيقى والمعنى الشعري، ويرى جورج واتسون أن هذا الاتجاه النقدي هو (النوع الوحيد الذي فيه اليوم شيء من الحياة والنشاط)[19]

لقد نظر إلى التراث بوصفه وحدة متصلة مدركاً أهمية صلة اللغة العربية بالهوية القومية ضمن عمله في مجال نقد الشعر التراثي، ومدركاً وظيفة الدراسة التكاملية بين الشكل والمضمون، ووظيفية الجوانب البلاغية والنقدية في النص التراثي. فأية (دعوى من دعاوى تجديد العقل العربي، أو نقده لا يمكن لها أن تتغافل عن المكون النقدي والبلاغي داخل التراث)[20]

تتمثل نظرته إلى الشعر التراثي من جهة كونه ينبت قوته، ويحمل رموزاً كبيرة وعميقة لها أكبر الأثر في صياغة الشخصية العربية، وهاجس التراث الذي حمله في قلبه هاجساً فنياً عالي الطموح كوّن لديه موهبة النظر إلى النص بوصفه وحدة متكاملة من جهة اللغة والصور والإيقاع، فكان بذلك أشبه بالصياد الذي يحرك طريدته؛ ليبعث فيها الحياة في سكون الغابة، والناقد صياد للصور واللغة والأفكار والرؤية والرؤيا. وهو مبدع آخر يشارك المبدع الأول في إضاءة جوانب الجمال في النص الشعري وبذلك شعر أنه ليس في حاجة إلى استعارة أية خصوصية نقدية من الشعوب الأخرى مع أن هذا الكلام لا ينفي تقديره خصوصية الآخرين.

ز- اجتماع الموهبتين النقدية والأدبية في شخصيته:

اعتنى الباشا بالأدب إبداعاً ونقداً عناية كبرى، وكان من الرواد الذين عملوا في مجال الأدب الإسلامي. وقليلة هي الأبحاث التي اتخذت من الأدب الإسلامي مادة لها مقارنة ببقية العصور الأدبية.

وثمة علاقة تكاملية بين الإبداع الأدبي والنقد، وبين المبدع والناقد، وكل من الطرفين يؤثر في الآخر، ويقدم مادة لعمله، وربما نستطيع القول أن النقد يكون متميزاً في حال كون الناقد أديباً؛ لأنه في هذه الحال يكون أديباً على تواصل بالنقد والنقاد، وهذا التواصل إيجابي يرتقي بأدبه ونقده. وقلة أولئك الذين جمعوا بين الأدب والنقد. ولعل هذه الميزة قد مكنته من أن يكون لديه فكر نقدي تحليلي فني جمالي، فقد قلّص المسافة بين المبدعين والنقاد، وأصبح يتعرف موقعه داخل المدرسة التي ينتمي إليها، ونظر إلى أدبه نظرة نقدية فاحصة بغية تطويره. إنه ناقد مقوِّم، وأديب مبدع. وقارئ متذوق كان وفياً لتراثه، ملتزماً،

طموحاً، مثابراً، مثقفاً، ثقافة أدبية ودينية.

ويمكن أن نعدّ فهمنا شخصيته مفتاحاً للدخول إلى عالمه النقدي. فـ (الشخصية هي تلك التي تتيح لنا تنبؤاً بما سوف يعمله الشخص في موقف معين)[21]

ولعله أدرك أن ثمة علاقة بين الرواية ونقد التراث، فقد أراد أن ينقل تجربته الإبداعية بلغة نقدية متميزة، وشغف بالإبداع الروائي الذي حمل همّه الوطني مثلما شغف بالممارسة النقدية. ومما لاشك فيه أن الناقد الأدبي الذي يعاني هماً وطنياً تختلف رؤيته النقدية عن ناقد آخر لا يعاني هذا الهم. فالجانب الذاتي أمر طبيعي في العملية النقدية، وبذلك نقرأ أعماق الناقد، ورؤيته، ورؤياه، ويشترك الأديب والناقد في حساسيتهما، وعمقهما الشعوري مع الاختلاف في طبيعة النظر إلى الأمور.

وقد يضمِّن الناقد السرد الروائي بعض اللمحات النقدية، فيقدم ما يطمح إليه عبر النص الأدبي. واللافت أن الباشا كتب الرواية لكن نقده لم يصل إلى الرواية، فقد ظلت بعيدة عن دائرة اهتماماته النقدية. وكم كان حرياً به أن يربط من خلال رؤية الرواية نقدياً مكونات الثقافة الوطنية، ومدى ارتباط الرواية بها، ويقرأ نقدياً الإيديولوجيات الغربية.

ومن المعروف عن الأديب إذا كان ناقداً أن يعمم رؤيته الإبداعية على نقده. لكن الباشا قد اتخذ مجالاً بعيداً عن مجال الشعر التراثي، فلم تتعد أفكاره النقدية الشعر التراثي لتصل إلى نقد الرواية.

والجدير ذكره أن ظاهرة الأدباء النقاد ظاهرة قديمة في تراثنا العربي، نرى بذورها منذ العصر الجاهلي على يد أوس بن حجر، وزهير بن أبي سلمى، وابنه كعب، والحطيئة. فقد كان هؤلاء الشعراء يجمعون الشعر والنقد، فيخرجون قصائدهم بعد أن ينقحوها حولاً كاملاً. وتعد هذه العملية نقديةً تطبق على النص الشعري.

واستمرت هذه الحركة النقدية الأدبية مع عصور الأدب كما نرى لدى الخنساء، والنابغة الذبياني وحسان بن ثابت، وجرير، وابن المعتز.. وعندما يركز الأديب على معاييره النقدية يأتي بنقد فني متميز إذ يجمع بين لغة الوجدان ولغة العقل.

ح- الموازنة بين الشاعر المدروس وغيره من الشعراء:

من المعروف أن الموازنة تثري الدراسة الأدبية، وقد ساعده الإبداع على اتسام أحكامه بالدقة والموضوعية. فـ (لا ينتظر من علي بن الجهم أن يكون شاعراً حكيماً كصديقه أبي تمام مثلاً، ذلك لأن الحكمة عند الشاعر العباسي...)[22]

ط- وظيفة الأدب والنقد لديه:

يرى أن للأدب رسالة يجب أن يؤديها تتمثل في التزام حرّ بقضايا الإنسان والوطن، ويتوجب على الأديب المشاركة في تشخيصها. ويتماثل هذا الكلام ومفهوم الالتزام مع أننا نجد أن له نظرة خاصة، فهو يرى الأدب فوق كل التزام، وفي الوقت نفسه يرتبط الأديب بقضايا أمته، والتعبير عن سعيها للخلاص وقد طبق هذا الالتزام من خلال أدبه ونقده معاً.[23]

ويرى أن على الناقد مسؤولية كبرى من جهة كونه يبحث عن حقيقة ما، وكل نص شعري يحاول أن يقول شيئاً ما، وعلى الناقد بأدواته أن يدخل إلى مواطنه، وأن يكتشفها، ويجب أن يكون وعي الناقد بالنص الشعري متجاوزاً فهم المبدع؛ ليستطيع تلافي الثغرات. فالنقد لديه مشاركة في العملية الإبداعية، وبذلك تتحقق وظيفة النقد في تقويم حركة الفكر والإبداع، كما يرى أن النقد إبداع. وقراءته عملية إبداعية، وحريّ بالناقد أن يتحلى بالإبداع؛ لكي يقترب من الإبداع. وأن تقوم علمية الإبداع على الثقافة التي يمتلكها

المبدع. فلابد للموهبة من ثقافة، ولابد للثقافة من موهبة.

شكلت مؤلفاته النقدية مادة متنوعة ومتابعاته التراثية طابعاً خاصاً يشكل ثقافة نقدية خاصة ذات نمط متغير، نقيض لثقافة الامتثال في الوظيفة. يتناول تفاصيل الحياة الفكرية والدينية والأدبية. وبذلك يكون النقد نقداً للمرجعيات المعرفية كلها.

وتتحدد علاقته بالتراث بصفتها فعلاً إيجابياً ضمن الحياة التي يحياها بعلاقاتها المختلفة، فلا يوجد نقد وأدب من دون معرفة، ولا قارئ فاعل من دون ثقافة. والفعل النقدي القادر هو المحاور حوار الناقد والقارئ، وبذلك يخوض القارئ والناقد معركة واحدة، ويقترب كل منهما من الآخر. فكل ممارسة نقدية هي إنتاج لشكل معين من الاستقبال النقدي. لقد نظر إلى الشعر التراثي على أنه يمتلك وظيفتين: وظيفة فنية جمالية نقدية، ووظيفة إيديولوجية، وبذلك تكون ثقافته النقدية ذات طبيعة قادرة على التغيير، لا ثقافة امتثال، تنتزع إلى المستقبل، وتهدف إلى تحرير الفكر والإنسان انطلاقاً من التراث. إنه يبدأ من التراث لأخذ ما يجب أخذه منه، وينتهي إلى ما يجب أن ينتهي إليه، وهو الوعي بالواقع من خلال التراث.

ركز الباشا على الموجود في قراءة النص، لا على الموجود في النص نفسه، وعمد إلى تفهم النص الأدبي أولاً، وتذوقه ثانياً. ولم يتأت له ذلك لولا الممارسة النقدية المستمرة، والتواصل مع التراث. فعملية التذوق عند الناقد الأدبي تسبق عملية التحليل بغية الوصول إلى حكم نقدي.[24]

ي- الموضوعية:

تميز نقده بالمصداقية. فهو يظهر الإيجابيات، ويتوقف عند السلبيات. و لم يجعله هاجس التراث يغمض عينيه عن مواطن الضعف في الشعر المدروس. فقد عاب على ابن الجهم تكلفه الشديد الذي يبدو أكثر وضوحاً في رثاء أبي تمام حتى لكأن الشاعر يقسر نفسه على القول قسراً، ويحملها عليه حملاً[25]

أما اللون الذي دعاه بالغزل العارض لدى ابن الجهم، فهو أضعف غزله بناءً، وأقله رواء؛ ذلك لأنه يُطلب، ويحمل عليه، فيُقسر نفسه على قوله[26]

لقد كان موضوعياً في منهجه، فوقف على مسافة من النص الأدبي، أدواته في الموضوعية هي التحليل، والحكم، والسيطرة على ثنائية الداخل والخارج في النص.

ويربط النص بمبدعه، فلا يمكن للنص أن يأتي من فراغ؛ لأن له صلة بحياة المبدع الذي يحمل فكراً يظهر في نصه.

يؤكد هذا الكلام مرة أخرى صلة النقد بناقده إذ إن (باستطاعتنا دراسة النقدة، ونحن نستقصي الأساس الذي ترتكز عليه مؤلفاتهم، وسداد أحكامهم، أو عمقها، أو المقدرة التي يظهرونها في التحليل والمحادثة وفي فن المجادلة)[27]

□ – الخصائص الأسلوبية في كتابته النقدية:

أ- لغته النقدية المشرقة:

من أبرز سمات لغته النقدية تزاوج النقد والإبداع لديه، فهو يستخدم اللغة الأدبية الشفافة؛ لتوضيح أفكاره في كثير من الأحيان، فيقدم للقارئ لغة مشرقة تجمع بين مصطلحات النقد، وأسسه، والألفاظ الحافلة بالخيال. ولعل ذلك الأمر يعود إلى ميزة الجمع بين الأدب والنقد، إذ تعد هذه الخصيصة تحرراً من جمود اللغة النقدية. يقول (ثمّ أقبل الحكام والمحكومون على الترف يترعون منه ثم لا يرتوون، وأوغلوا فيه المتع يلتهمونها التهاماً ثم لا يشبعون)[28]

وتبدو عنايته واضحة بالإيقاع في الجملة النقدية (كانت نفس الشاعر بعد مصرع المتوكل تمور بشتى الانفعالات، وتهتز

بمختلف العواطف)،[29] (وقد بلغ من يأسه أنه جعل يفرُّ من الأحياء ومغانيهم، ويفزع إلى الأموات وقبورهم، ليجد فيها السلوة من أساه والأنس من وحشته...)[30]

وقد جمع بين إنشائية العبارة النقدية وحسن التقسيم يقول: (الشعر باب من أبواب الكلام، وضرب من ضروبه، فصالحه صالح، وهو مقبول، وفاسده فاسد، وهو مرفوض)[31]

ولهذه اللغة النقدية المشرقة وظيفة في تطوير السياقات الدلالية. وقد أثرى الباشا مفردات اللغة النقدية (ولعل في ذلك كله ما يوحي بقدرة الشاعر على مدّ طاقات اللفظة، وجعلها تتجاوز الحدود الذهنية التي رسمتها لها كتب اللغة، وتثير في القارئ كثيراً مما أكنّه في عالم نفسه، وتؤدي للشاعر ما تعجز اللفظة المحدودة عن تصويره)[32]

ولا يفهم من هذا الكلام أن تلك السمة الإنشائية غالبة على اللغة النقدية. فلو طغى الكلام الإنشائي لوصل الباحث إلى إحدى طريقين: النتائج الخاطئة، أو الخروج عن الموضوع، وكان الباشا يجمع بين لغة النقد ولغة الإبداع.

ب- صيغة السؤال:

كثيراً ما كان يصوغ أفكاره في شكل أسئلة وتساؤلات يقدم من خلالها رؤية خاصة للفترة المدروسة مستفيداً من مخزونه النقدي الثقافي، ومستنداً إلى معطيات الجماليات النقدية بقراءة واعية هدفها التركيز على الإنسان المبدع. وبذلك يكون النقد نقداً للمرجعيات المعرفية كلها.

وقد قدّم السؤال من أجل أن يشاركه المتلقي في العملية النقدية، ولإضافة جو من التشويق إلى النص. (ونحن نتساءل بعد ذلك هل تطورت قصيدة المديح عند ابن الجهم خلال السنوات الثماني التي اتصل فيها بالمتوكل كما تطورت علاقته به، أو أنها بقيت محافظة على سمتها الأولى حين أنشده أول قصيدة بين يديه)[33]

يمثل السؤال مفتاحاً للدخول إلى القضية التي يدرسها، ويعرض لها، وهو يبدؤه من أول السطر؛ ليزيد من بروزه.

وقد يحمل السؤال إجابته معه، وهي خصيصة أسلوبية ظاهرة في نقده، وأسلوب يحمل معه درجة عالية من تنظيم المعرفة، ويشوق المتلقي، ويثيره، ويحثه على الاستماع، فلا يتركه وحيداً، ثم يتبع السؤال بتفسير ما قصد إليه، لقد كان يدرك أن ثقافة السؤال أهم من ثقافة الجواب إذ تكمن مهمة التأويل والاستنطاق (في إثارة التساؤلات بدلاً من الإجابة عنها، والتساؤل عن شيء ما بدلاً من الاستنتاج منه، وخلق مكان حيث يمكن أن تحدث المواقع فيه بدلاً من التكلم انطلاقاً من المواقع)[34]

ج- صيغة الاستفهام الذي يخرج إلى معانٍ أخرى

تؤدي هذه الخصيصة وظيفة مشابهة للوظيفة السابقة، تحرك ذهن المتلقي، وتجعله مشاركاً في العملية النقدية (وعلي بن الجهم لم يكن جزوعاً إذا مسّه الضرّ، فكيف يجزع لموت الآخرين)[35]، (فهل رأيت تعبيراً عن الحنو أبلغ من قوله)[36]

وقد اقترح رولان بارت أن يسهم القارئ في وقائع النص، لكي؛ يغدو قادراً على خلق سياقات مؤتلفة ومختلفة وعلى نحو تصبح معه كل قراءة بمنزلة تحدّ لذاكرة هذا القارئ، بل يغدو النص نفسه نصاً داخلياً شخصياً أكثر منه نصاً نهائياً محدداً[37]

د- أفعال الأمر:

عمد الباشا إلى محاورة القارئ من خلال أفعال الأمر، فكسر الحاجز النفسي بين المادة النقدية والقارئ، وشاركه في العملية النقدية؛ ليتدرب على التمييز والمفاضلة، وولد في داخله شرارة؛ ليتعرف إلى هذا التراث الثر. وكثيراً ما كان يخاطب القارئ بقوله استمع،

اقرأ[38] (فاستمع إليه وهو يصف لك حفل صيد اشترك فيه مع هشام بن عبد الملك)[39]

ولعل اهتمامه بهذه الجوانب اللغوية دليل ناصع على إدراكه وظيفة الجوانب اللغوية الثرية في قدرتها على التأثير في القارئ، وإدراكه العلاقة الوثيقة بين اللغة العربية والهوية القومية من خلال ممارسته النقدية؛ ذلك لأنها تُمثل الخصائص الثقافية العربية والإسلامية.

وقد ساعدته خلفيته الأدبية وخلفيته الفكرية على ولوج باب النقد، وفتحت الأفق أمامه لقراءة العصر.

هـ- الاستشهاد:

هدف من خلال الاستشهاد إلى توثيق الفكرة التي قدّمها من خلال السرد، أو أفعال الأمر أو إثارة الأسئلة وتعدُّ هذه الخصيصة مشتركة، لا تخصّ الناقد وحده، وتكمن قيمتها في توظيف الشاهد سياقياً فقد يذكره؛ ليعارضه، أو ليدعم فكرته، أو ليشرح وجهة نظره، أو ليدلّل على قضية ما.

وقد يستشهد بآي من الذكر الحكيم[40]، أو الحديث النبوي الشريف، وقد يستشهد بشاعر آخر[41] أو بنص من كتب التراث.

و- الاعتراض:

يعلل الاعتراض الحالة النفسية للشاعر الذي يدرس شعره، ويأتي الاعتراض عن طريق عبارة تحليلية تعليلية، وهو اعتراض تعقيبي، إذ يأتي بجملة يعقب من خلالها على قضية ما، يقول في حديثه عن علي بن الجهم: (ثم يعرض الشاعر للناس صوراً مشرّقة من حكم المتوكل تقابل تلك الصور القاتمة؛ ليبدو لهم الفرق بين العهدين- كما تفعل وسائل الإعلام في العصر الحديث- من ذلك أن الخليفة أخذ بمبدأ الشورى في سياسة البلاد...)[42]، (ولا عجب فقد أصبح للشاعر حساده- كما يقول في إحدى قصائده الأخيرة- وغدا يقف في القصر...)[43]

□- طموحاته النقدية:

تميز نقد الباشا بالتكامل بين الجانب التنظيري والتطبيقي، وبين النقد التحليلي والتركيبي، كما تميز بأنه كان نقداً تطبيقياً تأسيسياً، وقد طمح إلى أن تكون علاقة النقد بالإبداع علاقة تكاملية، فيأخذ النقد مادته من التراث الشعري، ويعمقها بالنظر العميق فيها من دون أن يهمل الرواية، وهي منجز عصري، ونتاج حضاري فزواج بين المعايير النقدية المعتمدة على أصول تراثية، والمستجدات العصرية.

- وطمح إلى إخراج شعراء مغمورين إلى ساحة النور.

- لغة نقدية مشرقة، متخلصة من الكلام المترهل، تعتمد على التكثيف والتركيز.

- تقليص المسافة بين النص الإبداعي والمتلقي، وذلك عن طريق الارتفاع بذائقة المتلقي بخلق ذائقة نقدية متميزة لديه.

- إيجاد دراسات تأسيسية منهجية من خلال النقد التطبيقي للمجموعات الشعرية والقصائد المفردة، وقد رأى أن النقد المتصل بالشعر القديم نقد يعتمد على إصدار أحكام نقدية عائمة، فسعى إلى ضبط المصطلح النقدي العربي، ووضع لبنة في سبيل تحقيقه، فابتعد عن الاستيراد الأعمى من الخارج، ورأى أن الأدب جهاد في حياة المسلم، وله أهمية كبرى في بناء المجتمع الإسلامي[44] ودعا إلى مذهب إسلامي في الأدب ونقده، وبحث في مهمة الأديب الإسلامي في بناء المجتمع (لا ريب في أنك حين تسمعنا ندعو مع الداعين إلى إقامة مذهب إسلامي في الأدب ونقده ستقول في نفسك: يحسن بكم قبل الكلام على هذا المذهب وأسسه وتطبيقاته أن تقفونا على موقف الإسلام من الأدب ونظرته إليه)[45]

أراد من خلال النقد أن يقدم النماذج

الطيبة، والقدوة الحسنة، ليكونوا مثالاً في العمل الصالح، وصحح مفاهيم خاطئة عن موقف الإسلام من الشعر والأدب عامة، وكان مذهبه في الأدب الإسلامي ونقده سلاحاً لمقاومة الغزو الفكري والحضاري والوجداني، والدرع الواقي الذي يقف في وجه التيار الجارف للمذاهب الأدبية المنبثقة من نظرة أصحابها إلى الإنسان وما حوله، فعرض الخصائص العامة للمذهب الأدبي الذي سعى إليه بمعلوماته الموسوعية الشاملة، وتحليله العلمي الدقيق، وأسلوبه الأدبي المتميز، وخلص إلى رسم منهج إسلامي في النقد يُيَسِّر وضع المقاييس والمعايير لمعرفة الغث من الطيب. وكان من السباقين لتطبيق هذه الفكرة من خلال تدريسه الجامعي، وندواته، والرسائل التي أشرف عليها، وتأسيس رابطة تعنى بهذا الموضوع، وتحولت هذه الفكرة إلى منظمة عالمية. وبذلك جمع بين الفنية والعودة إلى النبع الإسلامي يستقي منه، ويبين خصائصه.

- رأي في جهوده النقدية:

توزع عمل الباشا النقدي على ثلاثة اتجاهات نقدية مهمة:

- النقد الأدبي:

تجلى في دراسته الشعر التراثي، فقد كان الميدان الوحيد الذي احتضن إسهاماته النقدية وتنظيره الأدبي، وقد جعل من الأدب الإسلامي موضوعاً معرفياً ثقافياً انصبت جهوده عليه بالتحليل والنقد والحوار، ويكاد لا يترك شاعراً له علاقة بهذا العصر من دون أن يتوقف عنده شرحاً وتحليلاً ومحاورة وتنظيراً وتطبيقاً.

تعدّ تجربته في النقد الأدبي تجربة تصاعدية تحوّل فيها من الدراسة الأدبية إلى النقد الجمالي المعرفي، وانتقل من مرحلة المقولات ومناقشتها إلى مرحلة الكتابة.

وتعيّن الهدف من نقده الشعرَ التراثي في حقل القيم؛ ذلك لأن التاريخ في تقدمه وتراجعه مرآة لتقدم القيم وتراجعها. فقد نظر إلى التراث بوصفه تاريخاً قديماً، وفي الوقت نفسه ظلت صلتنا به حية إلى اليوم. إنه يحوي السمات الأصيلة لأمتنا والقيم الباقية لشعبنا، والروح الخالدة لشخصيتنا.[46]

ويمكن أن نقول إن نقده الأدبي ثلاثي الأبعاد، فهو اجتماعي، تاريخي، تحليلي فنّي.

- التنظير الأدبي:

تطورت شخصية الباشا النقدية في هذا المجال، فكان له دراسات جعلت له اسماً بارزاً وقد أراد من خلال التنظير الأدبي أن يلتزم الأدب بتبني التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان، ودعا إلى منهج في الأدب، وإلى أن يكون الأدب الإسلامي سلاحاً لمقاومة أشكال الغزو، ودرعاً للثقافة العربية الإسلامية. وقد ترك هذا المنهج الذي دعا إليه صدى في الحياة النقدية.

- نقد النقد:

ظهر في ثنايا كتبه النقدية، وذلك عن طريق التعرض لآراء النقاد والباحثين من خلال العودة إلى أمهات الكتب، ومناقشة أفكارها النقدية، وهو ما يعرف بتوسيع الأفق النقدي الحواري، ساعده في ذلك كله ذخيرته الثقافية، وخطابه الجمالي المعرفي المبني على أسس منهجية واضحة.

غير أن المتتبع نقدَ الباشا يرى أن ثمة خلطاً بين النقد الأدبي والدراسة الأدبية مع أن ثمة تبايناً في المعالجة النقدية، والأسس الناظمة لكل منهما.

كما نجد خلطاً لديه في الحديث عن طبيعة الشعر وشكله. فالحديث عن طبيعة الشعر يتعلق بالشعر بصفته أثراً فنياً تربطه علاقات وثيقة بالفنون الأخرى. وبالشعور الذي يدخله إلى نفس المتلقي، وبمقاييس الجمال التي يتم الحكم من خلالها على الشعر، وما يتعلق به.

أما البحث في شكل الشعر فيدور حول صفة الشعر وأدواته وموسيقاه وبنائه وكل ما يجعل من النص الشعري شعرياً، مع مراعاة أن الشاعر لا يلتزم بالواقع، إنه يقدم رؤيته، ورؤياه فيشعر أنه شريك في ما يحيط به عن طريق شطحاته الشعرية.

لقد ربط الدراسة الأدبية بالدراسة التاريخية، ورأى أن ثمة علاقة بين السياسة والأدب. وهذه السياسة في نظره تقتصر على القصور، فغدا ربط الأدب بالسياسة ربطاً للأدب بالقصور والحكام.(47)

كما حدّد غرض الدراسة الأدبية بدراسة ما يستتر وراء النصوص من دلائل نفسية واجتماعية وسياسية؛ لذلك دعا إلى نظرية جديدة، تعتمد حكم القيمة، فهي لا تشرح إنما تصل إلى حكم قيمة. ويفسر الأدب اعتماداً على اللغة والموضوعات والمعاني... ونراه يصدر الأحكام النقدية لكنه لم يسلم من الوقوع في مطب التكرار، ويسهب في الشرح. وكتابه علي بن الجهم- على سبيل المثال- لم يسلم من الاستطراد.

إن ما ذكر سابقاً لا يقلل أبداً من قيمة الجهد الذي قدمه للحركة النقدية والأدبية، وللتراث العربي من خلال محاورة التراث، والتشديد على أهميته حتى أصبح ناقداً لامعاً في مجال نقد الشعر التراثي والأدب الإسلامي بوجه خاص، وأباً لنقد الأدب الإسلامي.

الهوامش:

1 - التوحيدي، أبو حيان . الإمتاع والمؤانسة، ج 2/130- 131.

2 - كنوني، محمد. اللغة الشعرية، ص 28 نقلاً عن:
Baple` line la poesia `Armand colinbourrolier, paris, 1980, p. 131

3 - انظر الباشا، د. عبد الرحمن. علي بن الجهم حياته وشعره، ص 5.

4 - المصدر السابق: ص 72- 73.

5 - شعر الطرد إلى نهاية القرن الثالث الهجري، ص 5، 7.

6 - ويليك، رينيه و وارين، أوستن، ص 69

7 - علي بن الجهم حياته وشعره، ص 117 وما بعدها، شعر الطرد، ص 87، 120.

8 - المصدر السابق، ص 22 وكان محقق الديوان خليل مردم قد وجد أن محمداً أخ للشاعر.

9 - إيغلتون تيري. نظرية الأدب، ص 328.

10 - انظر شعر الطرد، ص 268، 319، 356، 407/ 432.

11 - المصدر السابق، ص 117، وينظر أيضاً علي بن الجهم (حياته وشعره) ص 26 (غير أن قارئ الديوان يستطيع أن يلمس أموراً أربعة من شأنها أن تلقي الأضواء على ثقافته...)

12 - علي بن الجهم، ص 12، 13، 14، 21.

13 - انظر شعر الطرد، 122 وما بعدها، 258 وما بعدها، 285، وما بعدها.

14 - المصدر السابق، ص 260، 261.

15 - المصدر السابق، ص 7.

16 - ديتش، ديفيد. مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ص 60.

17 - علي بن الجهم، ص 183.

18 - انظر الصفحات: 89- 166- 172- 193- 207- 225.

19 - نقاد الأدب، ص 31.

20 - ابن الوليد، يحيى. التراث والقراءة ، ص 8.

21 - عبد الحميد، جابر. نظريات الشخصية. ص 289.

22 - علي بن الجهم، ص 166.

23 - انظر مقدمة كتابه علي بن الجهم (حياته وشعره).

24 - ديتش، ديفيد. مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص 433.
25 - انظر علي بن الجهم، ص 132.
26 - المصدر السابق ص 152.
27 - دوفيللو، كارلوني، تطور النقد الأدبي في العصر الحديث، ص 5
28 - شعر الطرد: ص 142.
29 - علي بن الجهم، ص 85.
30 - المصدر السابق، ص 84.
31 - موقف الإسلام من الأدب عامة ومن الشعر خاصة، ص 281.
32 - علي بن الجهم، ص 217.
33 - المصدر السابق، ص 114.
34 - ج هيو، سلفرمان. نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، ص 59- 60.
35 - علي بن الجهم، ص 130.
36 - شعر الطرد: 234.
37 - كريزويل، أديث. عصر البنيوية، ص 275
38 - علي بن الجهم، ص 126، 128، 226.
39 - شعر الطرد، ص 84.
40 - علي بن الجهم، ص 30.
41 - المصدر السابق، ص 45.
42 - المصدر السابق، ص 105.
43 - المصدر السابق، ص 115.
44 - موقف الإسلام من الأدب عامة والشعر خاصة، ص 273.
45 - المصدر السابق، ص 269.

46 - انظر هيكل، د.محمد. في الأدب واللغة، ص40.
47 - انظر دراسته لعلي بن الجهم، ص 3240، 63، 83.

المصادر والمراجع

1- إيغلتون، تيري. نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق، 1995
2- الباشا، د عبد الرحمن. شعر الطرَد إلى نهاية القرن الثالث الهجري، مؤسسة الرسالة، دار النفائس ط1، بيروت- 1974.
3- الباشا، د.عبد الرحمن. علي بن الجهم حياته وشعره، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية (40) مصر، د.ت.
4- الباشا، د.عبد الرحمن. موقف الإسلام من الأدب عامة ومن الشعر خاصة وذلك من خلال الكتاب والسنة، مجلة كلية اللغة العربية، المملكة العربية السعودية، العددان الثالث عشر والرابع عشر، 1403-1404هـ مطابع جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية.
5- التوحيدي، أبو حيان. الإمتاع والمؤانسة، صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين و أحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت.
6- ج هيو. سلفرمان. نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، ترجمة حسن ناظم وعلي صالح، ط1 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2002 .
7- جابر، عبد الحميد. نظريات الشخصية، بيروت، دار النهضة العربية، 1986.
8- ديتش، ديفيد. مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة د.إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1967.
9- كريزويل، أديث. عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، ط1، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993
10- كنوني، محمد. اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، ط1، بغداد، 1997.
11- هيكل، د. محمد. في الأدب واللغة، مكتبة الأسرة الهيئة المصرية العامة للكتابة، 1998.

❑❑

استلهام الموروث السردي في الرواية العربية
نماذج روائية من تونس

د. عبد الله أبو هيف

١- نظرة عامة:

شهدت الستينيات والسبعينيات والثمانينيات إقبال الروائيين العرب على استلهام الموروث السردي في الكتابة الروائية العربية باتجاه تحديث السرد العربي وتأصيله في آن واحد. وقد كان هذا الاستلهام متنوعاً وثرياً، وتجلى ذلك عند روائيين كثر(١) مثل إميل حبيبي (فلسطين) في استلهامه للموروث السردي الأدبي في نصوصه «سداسية الأيام الستة» (١٩٦٨)، و«الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» (١٩٧٤)، و«لكع بن لكع» (١٩٧٦)، و«اخطية» (١٩٨٥).

يعدّ الخبر ذروة الموروث السردي الأدبي، وقد استعمله باقتدار نجيب محفوظ (مصر) في روايته «حديث الصباح والمساء» (١٩٨٧) على وجه الخصوص. وقد طور سالم حميش (المغرب) هذا الموروث السردي الأدبي في روايته «محن الفتى زين شامة» (١٩٩٣). **ومازجه بالموروث السردي التاريخي** في روايته «مجنون الحكم» (١٩٩٠) التي تستفيد من لغة المصادر والمراجع التاريخية معتمدة في تخييلها على الوثيقة جاعلة من الخبر استطاعة فنية سردية باهرة.

وأطلق محمود المسعدي (تونس) قبل زمن مغامرته الكبرى في **استلهام الموروث السردي الديني** في كتابه القصصي الشهير «حدث أبو هريرة قال» (١٩٧٣)، وطوّر هذا المسعى بجرأة عز الدين المدني (تونس) في نصه «الإنسان الصفر» (الفكر ١٩٦٨)، وتابعه على نحو مدهش فرج الحوار (تونس) في روايته «الموت والبحر والجرذ» (١٩٨٥)، وجدد الحوار تجريبه على الموروث السردي فيما بعد في روايتيه «المؤامرة» (١٩٩٢) و«التبيان في وقائع الغربة والأشجان» (١٩٩٦). وثمة محاولة جريئة في منتهى الثراء والاقتدار في **استلهام الموروث السردي الديني والشعبي** عند رجاء عالم (السعودية) في روايتها «طريق الحرير» (١٩٩٦).

على أن الروائيين العرب في تونس قد عمدوا إلى استلهام الموروث السردي «الإيروتيكي»، كما عند إبراهيم درغوثي في روايته «شبابيك منتصف الليل» (١٩٩٦)، وعمرو بن سالم في روايته «صحري بحري» (١٩٩٦).

أما الروائي الأكثر تجريباً في استلهام الموروث السردي فهو جمال الغيطاني (مصر)، **ومنه التاريخي** في روايته «الزيني بركات»

(١٩٧٤)، **والديني السيري** في روايته «خطط الغيطاني» (١٩٨١)، **والأدبي خلل شكل الرسالة** في روايتيه «رسالة في الصبابة والوجد» (١٩٨٧)، و«رسالة البصائر في المصائر» (١٩٨٩).

وجاب جمعة اللامي (العراق) عميقاً في **الموروث السردي الصوفي** في روايته المتميزة «المقامة اللامية» (١٩٨٣). ومضى في هذا الاتجاه جمال الغيطاني إلى أبعد من ذلك في رواياته: «كتاب التجليات» (حزيران ١٩٨٣-١٩٨٥). و«خلسات الكرى» (١٩٩٦)، و«سفر البنيان» (١٩٩٧) **تنويعاً سردياً يمزج بين الموروث السردي الصوفي والأشكال الأخرى**.

لا شك في أن **استلهام الموروث السردي الشعبي هو الغالب على الكتابة الروائية العربية في محاولات جزئية أو كلية**، كما عند غسان كنفاني (فلسطين) في كتابه القصصي «أم سعد» (١٩٦٩)، ومبارك ربيع (المغرب) في روايته «بدر زمانه» (١٩٨٣)، واميل حبيبي في روايته «خرافية سرايا بنت الغول»، ومؤنس الرزاز (الأردن) في روايته «متاهة الأعراب في ناطحات السحاب» (١٩٨٤)، والياس خوري (لبنان) في رواياته الكثيرة، والميلودي شغموم (المغرب) في رواياته الكثيرة، ومجيد طوبيا (مصر) في روايته «تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب» (١٩٩٢)، وخيري شلبي في روايته «وكالة عطية» (١٩٩٢) وفي سيرته الشعبية المؤلفة من ثلاث روايات هي «أولنا ولد» (١٩٩٠) و«ثانينا الكومي» (١٩٩٣)، و«ثالثنا الورق» (١٩٩٥).

٢- استعادة الموروث السردي في الكتابة الروائية في تونس:

تكاد الرواية العربية في تونس أن تكون أكثر التجارب الروائية والقصصية العربية الحديثة استعادة للموروث السردي التقليدي، في الكتابة الروائية بالعربية وبالفرنسية معاً. واختار ثلاثة نماذج مكتوبة في أوقات متباعدة، وتنتمي لأجيال عدة، هم محمود المسعدي (مواليد ١٩١١) في روايته «حدث أبو هريرة.. قال» (١٩٧٢)، وعز الدين المدني (مواليد ١٩٣٨) في نصه الروائي والقصصي «من حكايات هذا الزمان» (١٩٨٢)، ومحمد عزيزة (مواليد ١٩٤٠) في نصه الروائي والقصصي المكتوب بالفرنسية «البحار والاسطرلاب» (١٩٨٥) وأكتفي في إطار التعريف بهذا الاتجاه السائد في الرواية العربية في تونس، بعرض نقدي لكل نموذج، ثم أجمل ملاحظاتي كخاتمة.

٢-١- «حدث أبو هريرة.. قال»:

محمود المسعدي روائي من كبار الأدباء العرب في العصر الحديث، ولد بتازركة في تونس في سنة ١٩١١، وتخرج من المدرسة الصادقية وجامعة السوربون، وأسس بكتاباته السردية والحكائية لمدرسة فريدة في القصة العربية الحديثة، وكان دوره في تطوير الكتابة الروائية العربية كبيراً باتجاه تأصيلها من تقاليدها المستمرة، وأشرف فيما بين عامي ١٩٤٣ و١٩٤٧ على مجلة «المباحث»، وقد تقلد حتى مطلع الثمانينيات مسؤوليات عدة في السياسة والتربية والثقافة كوزارة التربية الوطنية ووزارة الثقافة ورئيس المجلس النيابي، بالإضافة إلى مسؤولياته في منظمة اليونسكو. ومن أشهر مؤلفات محمود المسعدي الروائية الدرامية: «السد» (١٩٥٥ مكتوبة عام ١٩٣٩-١٩٤٠)، و«مولد النسيان» (١٩)، و«حدث أبو هريرة قال..» (١٩٧٣)، غير أننا نتوقف عند روايته الأهم في كتابة

محمود المسعدي «حدث أبو هريرة قال..»(٢) ، إنه نص روائي ظهر في مطلع السبعينيات، بينما تشير مقدمة الكاتب المسعدي لروايته، أنه كتب هذا النص قبل زمن بقوله: «هذا كتاب كتبته منذ أحقاب، حين كنت أروم أن أفتح لي مسلكاً إلى كياني الإنساني وأقضي حجاً إلى موطني المفقود: وفاء حنين إلى الذات الجوهر الفرد، وتوليد للعشرة من معدن الوحشة، وإشهاد على أن تاج الكيان مركب من العشق والفناء» (ص١١). ثم ظهرت الرواية في طبعات عدة ، وافتتح بها سلسلة «عيون المعاصرة»، على «أن هذه الرواية من أقوى نصوص أدبنا العربي المعاصر وعلى أنها تجربة فريدة في الكتابة» (ص٤٣). أما ما كتب عن «حدث أبو هريرة قال..» فهو كثير ومعمق وجاد، بأقلام أفضل النقاد العرب في تونس وبعض البلدان العربية الأخرى.

قدم محمود المسعدي روايته «حدث أبو هريرة قال..» بكلمة قال فيها: «وأن هذا الكتاب كالصوت أو كالصيحة في واد به حاجة إلى ما يردد صداه، ويسري فيه خلجة الحياة فقد كتبت أكثره في الليل جعلته دعائي للصباح واستوفيته ولما يتنفس الفجر» (ص١٤).

وكان المسعدي أهدى نصه الروائي على النحو التالي:

«إلى أبي رحمه الله

الذي رتلت معه صباي على أنغام القرآن وترجيع الحديث، مما لم أكن أفهمه طفلاً، ولكني صغت من إيقاعه منذ الصغر لحن حياة، ورباني على أن الوجود الكريم مغامرة طهارة، جزاؤها طمأنينة النفس الراضية في عالم أسمى فأسمى، وفي أثناء ذلك كله علمني بإيمانه سبيل إيماني» (ص٩). والحق، أن رواية «حدث أبو هريرة قال» **قصة حوار طويل مع النفس المفعمة بإيمانها، ثم ما تلبث أن توغل في النجوى الدّفاقة سبيلاً لوعي الذات وهي تستعيد وهج الأساليب التعبيرية من أصداء لغة القرآن الكريم والحديث الشريف، مما جعل** **الرواية، بتعبير توفيق بكّار، على أنها «كتابة متجذرة في صميم التراث**، تختبر في جرأة عجيبة طاقة أشكاله وأساليبه على أداء روح العصر، **وهي نموذج من الإنشاء الفني المبتكر، ورهان كبير على الثقافة العربية وقدرتها على الخلق الأصيل»** (ص٤٣).

وزع محمود المسعدي روايته إلى فاتحة وفصول سماها «أحاديث»، **تبدأ بحديث البعث الأول، وتنتهي بحديث البعث الآخر، وبينهما أحاديث المزح والجد والتعاون في الخمر والقيامة والحس والوضع، والوضع أيضاً، والشوق والوحدة، والحق والباطل، والحاجة والطين والكلب والعدد، والجماعة والوحشة، والعمى والحمل والغيبة تطلب فلا تدرك، والهول والشيطان والحكمة والجمود والبعث الآخر.**

ووضع المسعدي عبارة هي مفتاح للنص في مطلع كل فصل، ففي مطلع فصل «حديث الطين» وردت عبارة الراهب الجرجاني: «قلت: وما أكمل العقل؟ قال: معرفة الإنسان بقدرته» (ص١٢٩). وتصدّر فصل حديث الهول عبارتان، هما قول ابن عبد ربه: «إذا كان الموت راصداً فالطمأنينة حمق»، وقول عمر الخيام: «وا مصابي من غد إن أقبلا، ورفاقي هامة تعوي بقاع» (ص١٩٣).

ثم سرد الراوي وجهة نظره في أحداث ووقائع هي أقرب إلى منطوق الإخباريين والرواة العرب، كأن يبدأ فصل «حديث الحكمة» على النحو التالي:

«حدّث أبو هريرة قال:

تهت في بعض حياتي، وضللت السبيل فكنت أضرب في الطريق تطرحني هذه إلى تلك، ولا غاية أطلب، ولا أمل يحيي. وكان قد بدأ في الشك فكنت أقبل على الشيء أو الأمر فلا يملكني إلا ساعة. ثم يغور همي فيه وتنصرف نفسي إلى غيره... الخ» (ص٢٠١).

ومن الواضح، أن السرد الروائي في «حدث أبو هريرة قال» **سبيل إلى النجوى واستنطاق الذات التي تحضر في الحكايات والأخبار والوقائع وعياً بالذات**، وهذا ما جعل أحد النقاد يقول «أبو هريرة خطر على اطمئنانك يستنطقك بلا رحمة معناك بما يسلطه عليه من أسئلة قاسية تمس بأصول الحياة: الولادة والموت والدين والسياسة والحب فيرغمك مهما كان اعتقادك على معاودة فهمك لوجودك والتثبت في صحة علائقك بنفسك وبالمجتمع وبالله وبالكون، وليس همه أن يقنعك برؤيته، بل أن يردك إلى نفسك عسى أن تضطلع واعياً بمصيرك فتكون إنساناً».

تطول فصول رواية «حدث أبو هريرة قال» وتقصر حسب الدلالة التي يريد أن يختبرها المسعدي في أحاديث أبي هريرة **عن المعاناة الذاتية وطلب الحقيقة وفهم الوجود المستعصي على الفهم**. وهكذا، نجد بعض الفصول قصيرة جداً، وعلى سبيل المثال، فإن فصل «حديث الشيطان» لا يتجاوز أسطراً أربعة، وهو يبدأ بكلمة مفتاح تدلّ على المحتوى مأخوذة من الحديث النبوي الشريف: «ما من أحد إلا وله شيطان» (ص١٩٧).

أما نص «الفصل» فجاء فيه:

«حدث ابن مسلمة السعدي قال:

كان أبو هريرة كالماء يجري، لم نقف له في حياته على وقفة قط. كالمستعد إلى الرحيل لا ينقضي عنه الرحيل» (ص١٩٧).

إن قيمة رواية «حدث أبو هريرة قال» تنحصر في جانبين، الجانب الأول **هو مقدرتها التعبيرية والإنشائية الهائلة عن تجربة وجودية ذاتية تفيض وعياً ينبثق من معاناة جرى تفريدها في سرد ماتع مشوق**، والجانب الثاني هو مقدرة المسعدي الفائقة على تأصيل السرد العربي والحكائية العربية التقليدية في أشكال الرواية الحديثة، ويتفق النقاد العرب على أن المسعدي رفض أن ينقطع عن أصوله الثقافية ليغترب في صياغات الغير، وأصرّ في عناد شديد، وكاد أن يكون الوحيد حينئذ، ألا يتقدم في العصر إلا مستمراً مع ذاتيته الحضارية **فعاد إلى أعماق التراث، واستمد منه أعرق أشكال السرد عند العرب: «الحديث» أو «الخبر»، لا ليقلده بروح سلفية عقيمة، بل ليعيد اختراعه بقوة الذهن الحديث، وخلافاً لما وردت عليه الأحاديث في التصانيف القديمة من سذاجة النظم، وزعها المسعدي في روايته حسبما تقتضيه أحدث أساليب البناء القصصي.**

رواية «حدث أبو هريرة قال» نموذج طيب للتحديث القصصي والروائي، أما مؤلفها المسعدي فهو **صاحب المغامرة الكبرى في التحديث استناداً إلى الموروث السردي الديني، إذ فتح الباب من أقصاه إلى أقصاه في استعادة هذا الموروث سبيلاً لدفق تيار الوعي من خلال استعارة شعرية جذابة لرواية الأحداث ووجهة النظر.**

٢-٢- من حكايا هذا الزمان:

عز الدين المدني روائي ومسرحي كبير من تونس، ولد عام ١٩٣٨، ودرس دراسة ذاتية، ثم التحق بمعاهد تونسية وفرنسية، ثم أصبح في مطلع السبعينيات من أهم رجالات الثقافة العربية في تونس، تقلد مسؤوليات رئاسة تحرير صحف ومجلات ثقافية عدة ، وترأس إدارات ثقافية ومهرجانات، ومنها مهرجان قرطاج. ثم عمل مستشاراً لوزير الثقافة في تونس. بدأ الكتابة قاصاً ومسرحياً، وله في هذين الفنين أكثر من عشرة كتب. **ثم كتب الرواية، على طريقة الكتاب القصصي المفتوح، مستعيداً المقدرة الحكائية والسردية العربية الموروثة، وجرّب هذا في روايته «الإنسان الصفر» في مطلع السبعينيات، وطور أسلوبه الروائي في كتابه الروائي «من حكايات هذا الزمان»(٣) الذي نتناوله بالتعريف والتحليل والنقد.**

يعدّ عز الدين المدني من أوائل الروائيين العرب الذين بحثوا عن صوت عربي متميز في السرد، ونظّر لممارسته الروائية والإبداعية في كتاب معروف اسمه «الأدب التجريبي» **دعا فيه إلى النهوض بتقاليد السرد العربي الذي يحمل إمكانات هائلة لخطاب روائي معاصر، والكتاب بمجمله نداء إلى المبدعين العرب في مواجهة هيمنة تقاليد ثقافية غربية على حاضر الأدب العربي ومستقبله**، وتوجز كلمته التالية المفضلة: «ما الفائدة في أشكال لم تهيمن على واقعي، ولا تكسب مجتمعي»، ورأى أن الأشكال الفنية هي خلاصة كيفية لنظرة الفنان والكاتب إلى الحياة والواقع. وهكذا، **لابد من أشكال فنية عربية تستمر بالموروث وينابيعه الثرّة لتصوغ من خلال تجربتها صوتها المتميز.**

نشر كتاب عز الدين المدني الروائي «من حكايات هذا الزمان» في سلسلة مختارة هي «عيون المعاصرة» عام ١٩٨٢، بينما هو مكتوب عام ١٩٧٨، ونشر آنذاك مسلسلاً في مجلة عربية بباريس. **اعتمد المدني الأدب الشعبي السردي مدخلاً لوعي تاريخي في الأوضاع الراهنة**، وكشف إهداء الرواية إلى مزج الواقع بالخيال. قال: «هذه حكايات نسجناها في أوقات الفرح والغضب والأمل عن رواة أحرار النفس والخيال والفكر والخيال والفكر وهبوا لي شيئاً من سداها وهم:

أبو الفضل محمد رجاء فرحات

أبو محمد الزبير الطيب الصديقي

عثمان بن بحر

محمد بن عبد ربه

أبو البركات صاحب الطير

علي بن عاشور القسنطيني

صاحب المعالي عبد الله الستوكي المراكشي

ثم الرباطي

عبد القادر الجنابي شاعر المشاكسة

نفعنا الله بهم آمين» (ص٢٥).

ومن الواضح، أن عز الدين المدني يتلاعب بأسماء رفاقه الممثلين والمخرجين والأدباء والشعراء قاصداً إلى التأمل في أحوال هذا الزمان من خلال سرد الحكايات التي تؤلف كتاباً روائياً هو **أسئلة في المواطنة والسلطان والفساد الاجتماعي والسياسي.**

تتوزع «من حكايات هذا الزمان» إلى الفصول التالية: حكاية الباب، **حكاية العقاب، حكاية الجمل، الكتب المحروقة، سكان جزيرة المشتاق، حكاية الإنسان الضائع، صاحب الجيش خاسر الحرب والسلم، المهاجر الذي لم يهاجر، عيون الشمس، حكاية القنديل.** وهذه العنوانات تشير إلى إحالات ثقافية لا تخفى من التاريخ السياسي والحضاري العربي **لتؤلف الرواية بعد ذلك نقداً للمجتمع في صورته التاريخية الراهنة**. ولعل عرض فصل «صاحب الجيش خاسر الحرب والسلم» يكشف عن أسلوب عز الدين المدني. وبدأه على النحو التالي:

«يحكى، والعهدة على من حكى، أنه كان في الدهر الغابر الزاهر، عهد الخليفة العباسي أبي العباس أحمد الملقب بالناصر لدين الله، وزير لم تشهد الدنيا أذكى منه في أيام السلم، ولا أخبث منه في أيام الحرب، لما له من الخبرة الكبيرة في قيادة الجيوش، وحنكة لا قبلها ولا بعدها حنكة في وضع الخطط الحربية، وتجربة فريدة في الفوز على الأعداء، وخداع في المطالبة بالسلم ليلة اندلاع الحرب وفي إعداد الحرب ليلة انتصاب السلم!» (ص٧٦).

وعرض بعد لأي مجمل سيرة هذا الوزير الجنرال وآراء مؤيديه ومعارضيه حول سلطته المطلقة وهيمنته الزمانية، وأورد حيلة أخرى للسرد الإخباري عن أفعال الوزير الجنرال، يقول:

«نكتفي بهذا القدر من أقاويل المعترضين على الوزير الجنرال أبي يوسف، ولنعد إلى

مخطوط «أخبار الزمان بأخبار الخلفاء والوزراء والأعيان والجنرالات»، لنقدم إلى القارئ بعض المقتطفات التي تروي الوقائع والحروب والأحداث الجسام التي خاضها صاحب الجيش» (ص٨٧).

عرض المدني في سبعة نصوص مفارقة السلطان الطاغية في إجراءاته الظالمة على الشعب، وتبدى رأي المدني أكثر في التعليق على الوقائع والنصوص، وليست كلها مما ينطبق على التاريخ وإن ماثلته، وذكر في ملاحظة في ختام الفصل:

«إن كتب التاريخ التي وصلت إلينا قد أفادتنا أن هولاكو قائد المغول قد دخل بغداد وقتل الخليفة وبذلك اقتلع الجذور.. جذور الدولة العباسية إلى الأبد. ومن المشروع لدينا أن نتساءل هل ثار الشعب على ذلك الوزير الكارثة في الأيام الأخيرة من الخلافة العباسية؟ لا نعلم شيئاً من ذلك. وهل يستطيع أن يتحالف الضعيف مع القوي دون أن يطمع القوي في الضعيف؟ كما فعل الوزير مع جنكيزخان. أسئلة كثيرة، لكن التاريخ لا ينسى، ولن ينسى أحداً» (ص٩٥-٩٦).

إن لغة عز الدين المدني في كتابه الروائي «من حكايات هذا الزمان» فخمة **توغل في قوة الإنشاء البلاغي التراثي بمهارة، لتنسرب منه إلى جسر التحديث.** ولهذا وصف أسلوب المدني ولغته ضمن الاستقراء التراثي، فيعتوره «حوار الذي يضيق ذرعاً بالتعابير المهيمنة على هموم الحاضر وهي من زخارف الماضي، فيحملها من التركيب ما تتحمل، ويشك في شرعيتها، ويهزأ منها بلا استئذان ثم يتجاوزها لتعابير حديثة»(٤).

إن أسلوب المدني يعيد صياغة التراث السردي بحساسية عصرية تعتمد على الإحالات الثقافية الدّالة على بنية مجتمع وتفسخه وتناقضاته وهزاله، وهو سرد شديد الاتصال بالواقع والمتغيرات الاجتماعية. يكثر المدني في روايته من الجسور اللفظية أثناء السرد كان يوصل بين فكرة وأخرى، أو يقاطع فكرة أو يعارضها على سبيل كسر الإيهام ومخاطبة المتلقي مباشرة وإشراكه في الشجن وفي تأويل الموضوع المعالج، وهو أسلوب طالما عولج باتساع في السرد الأدبي كما عند الجاحظ وأبي حيان التوحيدي وغيرها في رواية المدني، يتطور السرد التراثي الأدبي إلى رؤى منفتحة على الحياة العربية، فالرواية عند المدني سبيله وسبيل متلقيه إلى الوعي التاريخي. وجدير بالذكر أن غالبية نصوص المدني المسرحية تستعيد التراث برؤى معاصرة مثل: «ثورة صاحب الحمار» و«ديوان ثورة الزنج» و«رحلة الحلاج» و«مولاي الحسن الحفصي» و«الغفران» و«تعازي فاطمية» و«التربيع والتدوير» و«الهلالية».

وخاطب المدني متلقيه من خلال تقليب الموقف السياسي والاجتماعي **مستنداً إلى جلال الخطاب التراثي المسيطر على حافظة الناس ووجدانهم.** وبهذا المعنى، يصحّ القول في هذه الحكايات. إنها تأمل في معنى السلطان كما صرح بذلك المدني نفسه، حين وجه النداء التالي:

«يا سادة يا مادة
يدلنا ويدلكم على الخير والشهادة
إليكم حكايات متقلبة الأحوال
لم تكتب على نفس المنوال
نهجت أساليب القاصي والداني
وأثارت معنى من أخطر المعاني
معنى السلطان
في هذا الزمان».

غير أن المدني لم يعمد إلى وضع حكاياته في سياق واحد، بل نوّع في أسلوبه، **وابتعد عن الجدل السياسي والتفقه الاجتماعي مستعيناً بالسرد الأدبي والتاريخي على طلب الملموسية الواقعية.**

رواية «من حكايات هذا الزمان» لعز الدين المدني تجربة جريئة في إدراج السرد التراثي في رؤية معاصرة تفلح كثيراً في ابتداع لغتها وأسلوبها، وهو يحمل موضوعه فعلاً للوعي التاريخي.

٢-٣- البحار والاسطرلاب:

وبالنسبة للروائيين الذين يكتبون بالفرنسية، يظهر هذا الاتجاه بجلاء في أعمال غالبية الكتّاب في المغرب أمثال محمد عزيزة والطاهر بن جلون وكاتب ياسين وإدريس الشرايبي ومولود فرعون.

ونختار مثالاً لهم محمد عزيزة وروايته «البحار والاسطرلاب»(٥) التي تعد نموذجاً طيباً لاستعادة الموروث السردي الفولكلوري، ومحمد عزيزة أديب من تونس يعايش مختلف أوجه النشاط الأدبي تفكيراً وممارسة، **كما يشير إلى ذلك ناشرو سلسلة «عودة النص» التي عنيت بنقل آثار الروائيين المغاربة المكتوبة بالفرنسية إلى اللغة العربية. وما يزال كتابه الهام عن «العرب والمسرح»، على إيجازه، من أهم المصادر في بابه.**

ولمحمد عزيزة بحوث في فنون الخط والتنمية الثقافية، و مجموعات شعرية عدة نذكر منها «أعمدة الشارات الصماء» و«كتاب الطقوس والإنشاء». وعلى وجه العموم، **تمتزج في كتابات محمد عزيزة الأدبية نزعة تأصيل الذات داخل معاناة الحداثة**، وهو يكتب أحياناً تحت اسم مستعار هو «شمس النضير». وتشير الشهادات حول أدبه، إلى قيمته الكبيرة، فيقول سنغور عنه: «إنه يبشر بالمذهب الإنساني العربي للقرن الحادي والعشرين» (ص٧)، ويقول عنه جورجي أمادو: «إنه باحث مشهور لا في العالم العربي فحسب، بل في أوروبا أيضاً، كاتب استطاع بفضل أعماله حول الثقافة العربية أن يكتسب شهرة عالمية مستحقة» (ص٩).

أما رواية محمد عزيزة «البحار والاسطرلاب» **فتقوم على استعادة دور الراوي العربي في سرد الحكايات على الناس في الأسواق، مازجاً بين الأدب الشعبي والتراث الرسمي والتاريخ حيث قراءة جديدة لقصة الطير البرني** «الطير اللي يغني وجناح يرد عليه» وحكايات «جبل العنكبوت» و«ثورة الزنج» و«العودة إلى سمرقند». ويستحضر الروائي من هذا التداخل، **مناخ الحكاية الشعبية وأفق التاريخ، ويحاور تراثاً عربياً وإنسانياً من ابن رشد والأشعري والتوحيدي وابن عربي وابن مقلة إلى جلجامش وبورخيس والمتنبي وجورج باتاي وجلال الدين الرومي ونيتشه وهنري ميشو وغيرهم، ويصوغ بعد ذلك رؤية عن المبدع في زمانه تحت وطأة الظرف التاريخي**، وفي هذا الإطار، يصح رأي سنغور في هذه الرواية، إذ يستمد محمد عزيزة الموضوع من الأصول العربية، كالحب الجنوني على سبيل المثال، مثلما يقتبس من هذا التراث أبطال روايته كالطير البرني والعنكبوت المقدسي والخطاط والزنجي، واحتفظ كذلك بالأسلوب حين التفت عن الحقيقة المبتذلة، وعمّق النظر في أصول الواقع ليتصور ما وراء الواقع مهتدياً في ذلك بأسلوب ألف ليلة وليلة.

بدأ محمد عزيزة روايته بعبارة تقول: «ورد في مخطوط من المخطوطات الفارسية القديمة عنوانه معبد النار، ما مفاده:

«كان في إحدى مدارس شيراز اسطرلاب من نحاس صنع بشكل يستهوي الناظر فيستحيل عليه أن يحول عنه عينيه المبهورتين فأمر الملك بإلقائه في قاع البحر كي لا يحمل الناس على تجاهل العالم المحسوس والواقع الملموس»» (ص١١).

وبعد وصف موجز للنحاس النائم في أعماق البحر ودلالة الحكم القاسي الذي أصدره ملك شيراز قال الاسطرلاب: أنصت، سأروي لك حكايات عجيبة.. و تشكل هذه الحكايات العجيبة مادة رواية محمد عزيزة

«البحار والاسطرلاب» ففي الفصل الأول، وعنوانه «قراءة جديدة لقصة الطير البرني» روى عزيزة وقائع أو يوميات فريق من الفنيين السينمائيين وصلوا إلى قرية فأحدثوا اضطراباً كبيراً على حياتها ولم يكن فيها، ولا في ضواحيها، فندق أو مطعم، فتوجب على سكانها أن يدبروا لهم المأوى والغداء، **وكان الحوار مع أهل القرية حول الحكايات الشعبية المتداولة في القرية**، وهكذا تفوز قصة الطير البرني بلا منازع، ثم يتوازى على طريقة التوليف في السينما، سرد مضمون الحكاية وسرد يوميات التصوير لهذه المجموعة السينمائية. **أما المغزى فهو دلالات يضفيها على هيكل الحكاية القديمة وسط حالة التهيج التي عاشتها القرية مما يجعل مصير سكانها مجهولاً.**

وفي الفصل الثاني من رواية «البحار والاسطرلاب» وعنوانه «جبل العنكبوت» يعرض محمد عزيزة لعمال في ميدان كبير، ثم يختلط الوصف شيئاً فشيئاً مع الحكايات القديمة للعنكبوت المقدس والحاكم، ليبث نقد الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية التي يراها أساس مشكلات الناس، ويفعل عزيزة الفعل نفسه في فصل «ثورة الزنج»، فثمة زنج دائماً، والمسألة تبدأ بمجرد انتفاضة تقوم بها عصابة من الحفاة العراة، ثلة من البؤساء يرهقهم العمل الشاق وتؤلمهم سوء المعاملة وسوء التغذية، والتنمية هي رواج أفكار هذه العصابة وشيوعها في تنظيم، وتتدرج فيه قوات عسكرية ومقاتلة على عجل، واستعداد للهجوم تحت لافتات تصحيح الأوضاع الخاطئة. وتكون خاتمة الفصل مقتطفات من يوميات رفيق، يؤكد فيها «أن الثورات غالباً ما تفشل، ولكنها لا تموت أبداً» (ص٦٠).

«وكان البحار يستمع مبهوراً إلى ما كان يحدثه به الاسطرلاب من حكايات حول السلطة والنفوذ لقد أثرت فيه تلك الحكايات تأثيراً عميقاً. كان يستمع إليها في شغف كبير، وكان في نهاية كل واحدة منها يشعر بغصة. وأدرك الاسطرلاب مدى تأثره ومرارته فبدأ يروي له حكايات أخرى حتى يهدأ روعه..» (ص٦١) يبدأ محمد عزيزة فصل «عيون المرآة» ببيت شعر للمتنبي:

فإن كانت الأجسام منا تباعدت

فإن المدى بين القلوب قريب

(ص٦٣)

والفصل حوار موجه لانديرا، هو نوع من النجوى مكتوب بلغة الشعر، يعزف فيه عزيزة على مفارقة الجسد والحياة، ليدخل بعد ذلك في فصل الثأر عن فارس ضال يبحث عن شجاعته في شمس تغيب إلى الأفق البعيد، سبب مسألته هو الغيرة بين خطاب عائشة الكثيرين، فقد فضلت عائشة ابن عمها، وجاء الزواج يختم قصة غرام طويلة وجميلة بين العشيقين، فأضمر الغريم حقداً شديداً، وإثر وليمة غرفوا فيها من شرب الخمرة، قتل زوج عائشة، فقررت أن تثأر فصارت إلى جنية جعلت مغارتها من جذوع غابة متحجرة، يتحول فيها الرجال إلى أصنام انتقاماً إلى موت زوجها الحبيب.

«ثم قال الاسطرلاب: دعني أحدثك، أيها الصديق، عن معاناة المخاض التي تسبق العمل الإبداعي وما يتولد عنه من عظمة، استمع إلى قصة المغامرين الذين بذروا النجوم في السماء» (ص٧٧)، وهي قصة يشير إليها فصل الخطاط ونظيره، **والخطاط هو ابن مقلة ونظيره هو ماتشي به دلالات القصة المعاصرة**. وابن مقلة من بغداد، بدأ حياته محتسباً. ثم عين وزيراً سنة ١٩٢٨ ثم عزل من منصبه بعد أن كاد له صاحب الشرطة عدوه محمود بن ياقوت. وعاد إلى الحكم في عهد الخليفة القاهر، ثم عزل ثانية وسجن وقطعت يده اليمنى. كان سياسياً وأديباً وعلماً، ولكنه اكتسب شهرته كخطاط حيث وضع المعاني الأساسية للخط العربي التي استند إليها العديد من الخطاطين العرب قبل ظهور

مدرسة الخط الثانية التي أنشأها ابن البواب. لقد رأى محمد عزيزة في سيرة ابن مقلة مثاراً لفهم أسرار العالم وعجائب الكون، ثم عمق معنى الكتابة التي يقوم بها كاتب رسام من خلال سرده لقصة موحية هي الأرض المجهولة والصورة الغريبة، وهي عن رسام حلم طيلة حياته باحتواء الحقيقة الجوهرية في أحد رسومه، فلم يستطع في النهاية إلا أني رسم صورته هو على اللوحة. وفي فصل «اليوم الأخير من السنة الكبيسة»، ينطلق محمد عزيزة في سرد حكاياته من عبارة كولريدج: «عندما طلع عليه الصبح زادت حكمته ولكن كبر حزنه» (ص٩١)، **والحكاية تبدأ من رجل يحلم بالسفر إلى هرار، وهو إقليم في الحبشة، ثم يسترسل عزيزة في الإنشاء اللغوي المتدفق عن محاصرة أحلام رجل الثقافة، ويكاد يكون الفصل برمته شعراً مفتوحاً على الحرية المهدورة في حلم رجل مثقف تعفن من الانتظار، أو تعفن الانتظار ذاته**. إنه تعبير سريالي ينسرب بهدوء إلى الفصل الأخير وعنوانه «عودة إلى سمرقند»، ومفتاحه شعر المعري:

رب لحد قد صار لحداً مراراً
ضاحكاً من تزاحم الأضداد
ضجعة العيش رقدة يستريح
الجسم فيها والعيش مثل السهاد
(ص١٠٥)

والفصل، بعد ذلك، عن حسناء البستوني وفارس الكبة، كيف ماتا وكيف ردُّت الروح إليهما، **أما المغزى فهو تأثيرها على وجدان الراوي المثقف، من خلال دخول السرد في دائرة السحر وأرض التخييل ليثير إحساسناً بقوة الحكمة الباقية في الشاعرية وفضاء التراث الشعبي الذي صار إلى معطى أساسي في بناء الرواية الحديثة ورؤية الروائي المعاصر**.

٤- ملاحظات ختامية:

ماذا يستفاد من هذا العرض النقدي؟

من الواضح، أن استعادة الموروث السردي شاملة في النماذج المعروضة (**الفولكلوري** عند عزيزة **والديني** عند المسعدي **والأدبي الإخباري والحكائي** عند المدني وقد حولت هذه الاستعادة بناء الرواية إلى أنساق شديدة الخصوصية في السرد والغرض وتنامي الفعلية، حتى ليحار المرء في جنس هذه النصوص الروائية والقصصية (هل هي روايات أم قصص أم حكايات)، **والأقرب للصحيح أن تسمى كتباً قصصية، لأن السرد فيها مفتوح على تجربة الشكل القصصي والروائي**.

ومن الواضح، أن هؤلاء الكتّاب الذين أنتجوا هذه النصوص القصصية والروائية يدركون حدود مغامراتهم السردية في بعث أشكال عربية حديثة موصولة بتقاليدها الأدبية (ولا يخفى هذا الأمر عند رائد مثل محمود المسعدي، مثلما جاهر به مجدد مثل عز الدين المدني في كتابه «الأدب التجريبي» كما أن محمد عزيزة شديد العناية بالتراث الشعبي لبلاده وبلدان العالم الثالث بحكم اتصاله بالثقافات الأفريقية (أثناء عمله باليونسكو بباريس).

تقدم هذه النصوص الروائية والقصصية، وهذا الاتجاه بعد ذلك، **خبرة ثمينة لتعزيز أبحاث المبدع العربي بهويته القومية. ومن المفيد أن تدرس على نطاق واسع، وبتعمق أصيل**.

ولعل مثل هذا البحث حافز لتأمل تجربة الرواية العربية في استلهام الموروث السردي العربي، **فما تزال كثرة من النقاد والمبدعين ممن يستنكرون القيمة الإبداعية الثرة لهذا الموروث في تحقيق الهوية وفي تحديث السرد في الوقت نفسه**. إن ثمة جدالاً واسعاً حول مؤيدي جدوى استخدام الموروث السردي العربي من جهة، ومعارضيه أو من

لا يرون جدوى لذلك الاستخدام من جهة أخرى. وهناك وثيقة هامة ظهرت باللغة العربية مؤخراً، وتكشف عن عمق هذا الجدال وسعته لدى النقاد والمبدعين العرب، هي أعمال «لقاء الروائيين العرب والفرنسيين» الذي أقيم بباريس عام ١٩٨٨، وجمع عدداً كبيراً من النقاد والروائيين العرب والفرنسيين، وقد ترجم الوثيقة، وأعدها للنشر إبراهيم العريس تحت عنوان «الإبداع الروائي اليوم» (١٩٩٤).

ومن أسف، أن بعض المبدعين والنقاد العرب مثل جورج طرابيشي وبدر الدين عرودكي وأحمد المديني يتوقفون عند حدود تسمية رواية، فيقررون أن لا رواية في التراث العربي، «فالعرب أمة عبقرية في تسمية الأشياء بأسمائها، ولو وجدت رواية لقالوا رواية»، وبالمقابل لاحظ مبدعون آخرون مثل أدوار الخراط أن «القضية ليست بالتسمية، لأن الرواية ليست بالضرورة منتوجاً عربياً مأخوذاً من الغرب، وليست بالضرورة تقليداً كاملاً أو استكمالاً تماماً لما بدأه العرب القدماء، لأن الرواية ليست شكلاً ثابتاً أو موصوفاً، فهي شكل سردي متغير محدد بسمات وخصائص قابلة للتنظير، وقابلة للتطوير، أو بتعبير جمال الغيطاني «لا يوجد ثابت للرواية».

لقد صرح الغيطاني من خلال تجربته في استلهام الموروث السردي أنه «لا يرمي إلى وضع تشريع روائي أو قانون للرواية، أو تغليب أشكال مسبقة من التراث، ولا يستنبط شكلاً من التراث العربي ليكتب به اليوم، ولكنه، من «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» (١٩٦٩)، «يؤسس على عناصر موجودة في تراثه السردي، مثلما يؤسس آخرون على عناصر موجودة في آداب أخرى، أو في أنواع أخرى»(٦).

لا شك في أنه كان يرد على كثيرين يرون أن مثل هذه التجربة تتحرك في النهاية في أفق مغلق، **لأنها سردية تضيق عن استيعاب اللحظة الحضارية الراهنة، ويحكم أصحاب هذا الرأي على دعوات التأصيل بحد ذاتها على أنها حرث في فراغ**، فالرواية ـ برأيهم ـ أمر آخر غير ذلك، وإنني **أشير إلى مثل هذه الآراء لتحديد قيمة تجربة استلهام الموروث السردي في الرواية العربية في تونس**، فمن الواضح أن هذه التجربة أبعد بكثير من شكل سردي واحد، وعلينا أن ننظر عميقاً في هذه الأشكال، ليس دفاعاً عن الهوية فحسب، كما أوضحنا من قبل، **بل رفعاً للظلم الذي لحق، وما يزال، بالثقافة العربية وأجناسها الأدبية النثرية والسردية**، وكنت وضعت معجماً صغيراً لمصطلحات القصة العربية، انطلاقاً من دراستي لإشكالية علاقة القصة العربية الحديثة بالغرب، وتمحيصاً لحجم المؤثرات الأجنبية الغربية في تكون الفن القصصي العربي الحديث وتشكله، ولحجم المكونات التراثية أيضاً، في كتابي «القصة العربية الحديثة والغرب» (١٩٩٤)(٧).

من هنا، كانت القيمة الريادية الكبيرة لتجربة استلهام الموروث السردي في الرواية العربية في تونس، فعندما بدأ المسعدي التجربة في الثلاثينيات، مطوراً جهود أسلافه أمثال علي باشا مبارك ومحمد المويلحي، **كان يدرك معنى الهوية التي تنهض على تأصيل التعبير الأدبي في بيئته ومجتمعه ولغته، من خلال تقاليده الإيصالية والجمالية والسردية على وجه الخصوص إزاء جنس الرواية.**

ليس جهد الريادة المسعدية قليلاً أو وحيداً، فقد شقّ طريقه في تيار جارف في تونس لدى محمد عزيزة وعز الدين المدني وفرج الحوار وغيرهم من المجيدين، وخارج تونس لدى أميل حبيبي وجمال الغيطاني وخيري شلبي ومبارك ربيع وأمين معلوف وسالم حميش وغيرهم، والأهم لدى نجيب محفوظ منذ مطلع السبعينيات في أعماله غالباً «حكايات حارتنا» (١٩٧٥) وفي «رأيت فيما يرى النائم» (١٩٨٢) و«ليالي ألف ليلة» (١٩٨٢) و«حديث الصباح والمساء»

(١٩٨٧) و«أصــــداء الســــيرة الذاتيــــة» (١٩٩٦) على وجه الخصوص.

الحواشي

(١) عالجت استلهام الموروث السردي في غالبية هذه النصوص الروائية في كتابي «القصة العربية الحديثة والغرب: سيرورة التقاليد الأدبية في القصة العربية الحديثة»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٤، ص ص٢٠٦-٢٢٦.

(٢) محمود المسعدي: حدث أبو هريرة قال.. دار الجنوب للنشر ـ تونس ١٩٧٩.

(٣) عز الدين المدني: من حكايات هذا الزمان. دار الجنوب للنشر ـ تونس ١٩٨٢.

(٤) سمير العيادي: تقديمه للنص الروائي، ص١٥

(٥) محمد عزيزة: البحار والأسطرلاب. (تعريب مراد بولعراس) سلسلة عودة النص. سراس للنشر. تونس ١٩٨٥.

(٦) عدة مؤلفين: الإبداع الروائي اليوم، (ترجمة وإعداد: إبراهيم العريس)، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٤، ص٩٣-١١٨.

(٧) عبد الله أبو هيف: القصة العربية الحديثة والغرب، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٩٤.

q q

فجيعة الأندلس
في مسرحية (سيدي يحيى)
لشمس الدين سامي فراشري

د. إسماعيل أحمدي

يعتبر شمس الدين سامي فراشري من أكبر الشخصيات الثقافية والفكرية الألبانية التي عاشت في أواخر الخلافة العثمانية في البلقان. ولد في ألبانيا وكتب ونشر جميع مؤلفاته باللغة التركية ـ العثمانية والعربية والفرنسية في اسطنبول. إنّ تأليف شمس الدين سامي فراشري متنوع: لغوي وتأريخي وجغرافي وأدبي وصحفي وغيرها. بدأ نشاطه المبدع مبكراً وهو شاب في الحادي والعشرين من عمره بروايته الأدبية الأولى "حب طلعت وفطنت" (١). إنّ إنجازاته الموسوعية في أكثر من حقل جعلته معروفاً في التأريخ الثقافي واللغوي والأدبي ليس بين شعبه فحسب، بل لدى الشعوب الأخرى في الغرب والشرق أيضاً.

أما من آثاره الأدبية الجديرة بالذكر فهي مسرحياته "عهد وفي" و"سيدي يحيى" و"غاوه". وهذه المسرحيات بعد ترجمتها حديثاً من اللغة التركية ـ العثمانية إلى الألبانية أصبحت جزءاً لا يتجزأ من الأدب الألباني. وقد أتمّ فراشري تأليف هذه المسرحيات في الحقبة الأخيرة ما بين الفترة ١٨٧٤ إلى ١٨٧٦م من حياته.

وبمناسبة انعقاد هذا المؤتمر العلمي عن "صورة العرب والمسلمين في الآداب العالمية" أعددت بحثاً متواضعاً عن صورة العرب والمسلمين في الأندلس بعنوان "فجيعة الأندلس في مسرحية سيدي يحيى لشمس الدين سامي فراشري" (٢). وفي عنوانها ما يدل بوضوح على أنّها تستمدّ من حركات العرب التاريخية هناك، وهي تمثّل معاني وتوصيات عالية عن تأريخ الأندلس العربية في تلك الحقبة العصيبة من الزمن.

لقد استمد المؤلف الحادثة من تأريخ مأساة العرب والمسلمين في الأندلس أو بالأصح في إشبيلية.

تقع أحداث مسرحية "سيدي يحيى" في قلعة رازه التي كانت تجمع بداخلها نساء وأطفالاً وشيوخاً اجتمعوا فيها هرباً من الإسبان. إنّ قلعة رازه أصبحت الآن سجناً للمئات وموضع قبور للكثيرين من أبناء المسلمين الذين ماتوا من الجوع والمعاناة الشديدة وغيرها من مختلف الآلام النفسية.

وقد وقف المؤلف عند الفترة التي انتهى فيها عصر ملوك الطوائف في القرن الحادي عشر للميلاد، واختار سيدي يحيى بطلاً لها. وحياة البطل إذا سردناها كانت قصة بديعة، إذ كان سيدي يحيى قائداً لقلعة زاره، وهو رجل أمين وصادق وشجاع ومخلص لشعبه. له بذل قصارى الجهد في سبيل إقناع كل من كان من حوله بداخل القلعة من نساء وأطفال وشيوخ، بعدم تسليم القلعة إلى فرديناند، ملك الإسبان، إذ كان يعتبر هذا الأمر خيانة وطنية عظيمة

ونهاية حياتهم. وهم مختلفون فيما بينهم بشأن القلعة.

إنَّ الحوار الشديد الذي دار بينهم سرعان ما تحوّل إلى نزاع عنيف بين سيدي يحيى وبين الناس من حوله بداخل القلعة، بل أيضاً بينه وبين إخوانه المسلمين من جنود القلعة حول تسليمها أم الدفاع عنها.

وأصبح الجميع يخافون من أن يبتلعهم ملك الإسبان الذي كان يحاصرهم ويفرض عليهم إمّا أن يسلموا القلعة شريطة تركهم أحياء، ثم يطردهم خارج الأندلس، وإما سيفنون جميعاً بداخل القلعة.

لا يقبل سيدي يحيى بتسليم القلعة بل يشجع جميع الحاضرين من حوله بعدم التردد وأن يستعدوا للدفاع عنها والدفاع عن كرامتهم. لأنه يفضل الموت على الحياة بتهمة الخيانة به وبشعبه إلى الأبد. وبعد أن يقرر سيدي يحيى للدفاع عن القلعة التي كانت تمثّل شرف العرب والمسلمين، يترك ابنته الصغيرة حليمة أمانة عند خادمه عثمان ويكلفه بعنايتها وتربيتها لعدم وجود الأسرة معها تقوم بعناية الوالدين.

أما زيد، وهو واحد من أفراد العائلات الفقيرة بداخل قلعة رازه، فهو يمثل هنا الشخص الذي استلم كمية كبيرة من النقود من قبل العدو لأجل إيجاد طريقة لتسليم القلعة إلى الإسبان. وهذه الخيانة والمؤامرة قد تحققت في ليلة كلف فيها زيد بالحراسة، إذ إنه قام بفتح أبواب القلعة ودخل العدو واستولى على القلعة فوجد الجنود نياماً وأخذ قائدهم سيدي يحيى وسجنه.

والتقى سيدي يحيى في سجنه ببدرو، الشخص الذي قد تمّ حبسه بسبب السرقة. وقام في السجن بمؤامرة على سيدي يحيى، حيث خدعه وأخذ عمامته وجبته وختمه. وفي هذا اللباس استطاع أن يخدع ضابط حرس السجن بأنه شخصية مهمة، ذات مسؤولية كبيرة وهو بحاجة إلى لقاء مع رؤساء الدولة.

ذهب بدرو بلباس سيدي يحيى إلى الإسبان واتفق معهم على استيلائهم على جميع المناطق الأخرى التي مازالت تحت لواء العرب المسلمين.

وبدأت الآن الاتهامات والمحاكمات من قبل العرب على قائدهم بالخيانة والمؤامرة على الشعب والوطن. أما حقيقة الأمر فهي غير ذلك لأنّ سيدي يحيى الحقيقي ما زال في السجن، أمّا بدرو، هذا الرجل الكذوب هو الذي كان يقوم بهذا الفساد مع الإسبان باسم قائد العرب المسلمين.

لم يعرف يوسف ولا حليمة عدم علاقة الأخوة بينهما إلا بعد أن صارحه عثمان بأنّ حليمة ابنة سيدي يحيى. وفي هذه اللحظات أدرك يوسف بأنّه لا تربطهما تلك العلاقة العائلية، وسرعان ما تغيّر عنده شعور الأخوة تجاه حليمة. حقاً هذه الحقيقة جعلت يوسف يعاني أزمة نفسية بسبب العلاقات الأخوية العزيزة التي قضياها معاً مدة زمنية غير قصيرة. لأنهما أثناء تلك الفترة المديدة قد مارسا أعمالاً شاقة في مزارع الإسبان.

يعتبر خروج سيدي يحيى من السجن يوم إصدار فرديناند ملك الإسبان بعفو عام، حادثة مهمة في سير التركيب الفني للمسرحية. إنه يوم لقائه الأول بابنته حليمة وعثمان ويوسف بعد مضيه في السجن مدة عقد ونصف عقد من الزمن. كان لهذا اللقاء شعور خاص وحميم ولكنه لم يدم طويلاً إذ ذهبوا جميعاً إلى فرديناند ــ ملك الإسبان وصارحه سيدي يحيى بما قام بدرو باسمه من مؤامرات وفساد في البلاد. وكذلك أفاده بأنه هو بنفسه سيدي يحيى قائد قلعة رازه الحقيقي وليس الشخص الذي خدعهم جميعاً باسمه طوال فترة حكمه التي لم تكن قصيرة.

وفي هذه اللحظة أدرك فرديناند ــ ملك الإسبان وأعضاء الحكم وجماعة سيدي يحيى الذين كانوا معه حقيقة الأمر والميزة التي بات يتمتع بها مسؤوله الكبير بأمن الدولة المسمى الآن باسمه الحقيقي بدرو، فأمر الملك بعودته

إلى السجن.

وتنتهي المسرحية بطلب سيدي يحيى من ملك الإسبان ليسمح له بالخروج من الأندلس نهائياً هو وابنته حليمة وعثمان ويوسف. وبعد موافقته على ذلك خرجوا منها بعد أن تَعَرّضوا لضغوط وتعذيب نفسي وجسدي لا حصر لها.

فتأريخ الأندلس العربي من خير الموضوعات الفنية والأدبية لأن ينتج حولها أديب رواية أو مسرحية، ولم يلبث شمس الدين سامي فراشري أن صنع منها هذه المسرحية النثرية، وهي تقع في خمسة فصول.

الفصل الأوّل يفتتح بمنظر في قلعة رازه بإشبيلية حيث نرى الحصار الشديد من قبل الإسبان حول هذه النقطة الاستراتيجية التي كانت تجمع المسلمين بداخلها. لأنهم يتحدثون عن قوة العدو وتصرفاته العنيفة ضدهم. ويمس حديثهم عدد الموتى من الأطفال والشيوخ والنساء داخل القلعة. ويظهر قائدهم سيدي يحيى أمامهم مستغرباً لهذه الكارثة الإنسانية التي تواجه الناس الأبرياء.

ويتجه الناس إليه بالحديث عن عزلتهم وأوضاعهم القاسية بداخلها وطلبوا منه تسليم القلعة. رفض سيدي يحيى تسليم القلعة إذ يعتبر هذا الأمر خيانة وطنية كبيرة مع أنه يلاحظ في وجوه الحاضرين تردداً وعدم الرضا بهذا القرار الذي يزيد عليهم الظلم والمعاناة. واستمرّت التساؤلات بين الحاضرين عن مأساتهم في القلعة حتى ضاق قائدهم ورمى عليهم مفتاح القلعة وابتعد عنهم قائلاً: تصرفوا كما تريدون (٣).

وعلى هذا النحو تتجمّع في أيدينا في أثناء قراءتنا لهذا الفصل الخيوط الأولى للمسرحية وأشخاصها وأنواع صراعها، فسيدي يحيى قائد قلعة رازه إذ رفض تسليم القلعة، كما غاضب الناس بداخلها، بل غاضب جنوده أيضاً. وهذا الصراع في المسرحية سنتابعه لنرى كيف تتطوّر الحوادث.

وننتقل إلى الفصل الثاني حيث نجد زيداً، أحد أفراد العائلات الفقيرة في القلعة، الذي ضم بين جنود سيدي يحيى وكلف في ليلة حراسة القلعة. لم يعرف أحد عنه هذه الروح الشّريرة التي ستكتب صفحة سوداء لهم. فقد اتفق مع العدو على تسليم القلعة بمبلغ كبير من المال، مقابل هذه الخدمة. وتم ذلك الاتفاق في ليلة ذهبوا جميعاً للاستراحة وقام زيد بفتح أبواب القلعة ودخل العدو فيها دون مواجهة وأخذ قائدهم أسيراً وسجنه. وتدُلُّ الحوادث أنّ ذلك كان يمثل استيلاء فرديناند الإسباني على إشبيلية. أما زيد فقد توفي بعد تنفيذ الخيانة خوفاً مما سيحدث له بعد هذه الكارثة التي ارتكبها.

ويظهر امتداد هذا الفصل واتصاله بالفصل السابق من حيث الحديث وتوصيات عن أهمية الوطن التي دارت بين سيدي يحيى وبين زيد قبل ذهابه إلى الاستراحة. ونرى زيداً شجاعاً فوق العادة في تلك الليلة، وكان يَدَّعي بأنّ العدو بانتظار تسليم القلعة لكن هذا الأمر لن يحدث نهائياً مهما كلف الأمر. هذه الخيانة العظيمة ستؤثر في مجرى المسرحية وتطوّرها.

ونمضي إلى الفصل الثالث فنجد أنفسنا خارج القلعة وبالأصح في مدينة قشتالة، حيث نعرف أنّ القضاء نزل بسيدي يحيى فاستنزله فرديناند الإسباني هو ورجاله من حاضرته وهو أسير في سجن قشتالة.

ويبتدئ الفصل بمنظر في السجن ونرى فيه كيف يفاوض السجان في أسباب دخولهم السجن. ويبدأ بدرو قصته الذي حكم بسجن مؤبد للسرقة والخيانة.

وعلى هذا النحو تنتهي قصص أسباب دخول بقية أصحاب بدرو السجن.

وقد دَبَّرَ بدرو خطة لئيمة وخرج من السجن في لباس سيدي يحيى بعمامته وجبته، أما ختمه فكان بداخل لباسه. وتمكن من أن يخدع ضابط حرس السجن وظهر في شكل سيدي يحيى لتحقيق مواعيده مع رؤساء الدولة

وبعد حوار مع ضابط حرس السجن تتمّ حيلة بدرو ويترك السجن وبدأ يأخذ مناصب هامة بأمن الدولة لدى ملك الإسبان ويبدأ بنشر الفساد. ونرى في الفصل نفسه أيضاً سوء استعمال أوامر وختم سيدي يحيى في سبيل تسليم المناطق الأخرى التي مازالت في أيدي العرب المسلمين.

وفي الفصل الرابع ننتقل إلى عثمان ويوسف وحليمة الذين يقومون بأعمال شاقة في مزرعة فرانجسكو الإسباني منذ أن تم استيلاء الإسبان على القلعة. ويصارح عثمان ابنه بأنّ حليمة هي ابنة سيدي يحيى وليست أخته. ولأول مرة تكلم عثمان عن هذا السرّ الذي لحق بحياته مدة طويلة. سرعان ما تحولت هذه الحقيقة الجديدة عند يوسف إلى صراع لذكريات نفسية مؤلمة عن ماضيه العائلي الجميل الذي قضياه معاً كخادمين في مزارع الإسبان.

ونشاهد في الفصل صراعاً ثانياً يتعلق بخيانة سيدي يحيى لوطنه وشعبه. إنه (حسب الإعلام المنتشر في البلاد) يقوم بتسليم المناطق الأخرى في الأندلس الممزقة. ولم تتبين حقيقة سيدي يحيى، إلا بعد رسالة قد أرسلها إلى عثمان حيث يسأل عن ابنته حليمة.

ونمضي في هذا الفصل فنرى منظراً آخر، يخرج سيدي يحيى من السجن بعد عفو عام من قبل فرديناند ــ ملك الإسبان حيث يلتقي بالمصادفة المفاجئة مع عثمان وعائلته الذين كانوا يعملون في مزرعة فرانجسكو. إنه موضع لقائهم الأول الذي يحدث بعد فراق طويل وبعد هزّات نفسية وجسدية عظيمة التي مرّ بها سيدي يحيى ورجاله.

أما الآن فقد أصبحت واضحة للجميع مؤامرات بدرو وفعالياته في داخل وخارج السجن. لأنه لم تفد عن نشاطه المعروف بالحيل والفساد حتى لحظة لقائهم الأوّل، فأسرع بإرسال الشرطة عن مزرعة فرانجسكو وأخذ عثمان وعائلته إلى السجن لأجل مسح مسيرة آثاره الإجرامية. ويذهب سيدي يحيى عند فرديناند ملك الإسبان للقائه وليعرفه بحقيقة الشخص الذي قام بهذه المؤامرات.

وفي الفصل الخامس نرى بدرو ووزير السجون كارلو قد أصيبا بحزن ورعب بسبب سجن عثمان وعائلته. ويعرض بدرو على كارلو قتل عائلة عثمان وعودة سيدي يحيى إلى السجن من جديد. وينتهي الفصل بمنظر في قصر فرديناند ــ ملك الإسبان حيث أطلق الملك سراح عائلة عثمان من السجن. ونشاهد في الفصل الحديث بحضور جميع الأطراف الذي يجري بين الملك وزوجته إيزابيلا بالدور العظيم لسيدي يحيى الذي قام به حتى الآن لصالح الإسبان. وبسبب التواترات الأخيرة التي كانت تحدث في ملقا وغيرها من المدن يقترح الملك على سيدي يحيى القيام بمهمة تهدئة المنطقة. تمّ وضع سيدي يحيى في هذه الحالة أمام امتحان كبير علماً بأن الشخص المذكور الذي يتحدثون عنه حقاً قد قام بجميع هذا الفساد هو بدور الخائن والكذوب. ورد سيدي يحيى على حديث الملك قائلاً: "لم أقم في حياتي بخيانة الوطن والشعب ولم أعمل في يوم من الأيام ضد مصالح شعبي". (٤) وبعدها واصل سيدي يحيى الحديث عما جرى بينه وبين بدرو من أيام سجنه وحتى هذه اللحظة.

توجه سيدي يحيى أخيراً إلى الملك باسم العدالة لتطبيق القانون على أصحاب الجرائم والخونة أمثال بدرو وكارلو وغيرهما الذين يمسكون اليوم مهام مناصب الدولة، وطلب منه كذلك السماح لهم بالذهاب خارج الأندلس. وبعد أن اتضحت الحقيقة أمر الملك بعودة بدرو إلى السجن وسمح سيدي يحيى وجماعته بالخروج خارج الأندلس.

والمسرحية بما تحمله من معان عميقة ورموز تأريخية هامة أصبحت جزءاً من التراث الأدبي الألباني، إذ صارت رمزاً للمحن التي يَمُرُّ بها الناس الأبرياء ببلدان عديدة في فترات مختلفة، وأصبحت معرفتها وتدريسها في التأريخ الثقافي والأدبي

ضرورة، بمعرفة أبناء الشعوب الأخرى بمأساة العرب والمسلمين في الأندلس ونظرة الإسبان للمسلمين من منظور القتل والطغيان والطرد.

والطريف أنّ مسرحية سيدي يحيى بدأت أخيراً تدرس وتقرأ من قبل طلاب الجامعات والمثقفين الألبان ويتعرفوا بشكل مباشر على معاناة العرب المسلمين في الأندلس. ولما كانت المسرحية واضحة التعبير عن رسالتها العالية نرى أن نذكر خاتمة لهذه الدراسة للتعبير عن عدد قليل من معانيها العميقة التي يمكن الاستفادة منها في فهم فاجعة العرب المسلمين في الأندلس وهي:

ـ لقد استطاع المؤلف أن يظهر صورة العرب والمسلمين وضعف نفوسهم في الأندلس في القرن الحادي عشر. لقد ابتدأ مسيرته الفنية من الواقع المأساوي للأندلس العربية، وإنه من غير شك من خلال الحوادث في المسرحية يكشف بشكل مستمر عن الظلم والعنف والحزن على المسلمين جميعاً.

ـ تمثل أحداث قلعة رازه في المسرحية قمة تمزق المسلمين العرب فيما بينهم، حكاماً وشعباً وهذا كلفهم نهاية حياتهم وحكمهم في الأندلس.

ـ ما قام به الإسبان في إشبيلية في القرن الحادي عشر على المسلمين العرب، إنما هو يعبر عن هستريا على الناس الأبرياء في تلك الفترة.

ـ عرض فراشري في المسرحية موقف العدالة وهي ميزة إنسانية عالية تتمثل عند سيدي يحيى ولا تتحقق إلاّ من خلال تطبيق القانون.

ـ وفي النهاية رسخت المسرحية "سيدي يحيى" مفهوماً هاماً من مفاهيم مآسي التأريخ، وهو مفهوم الفاجعة الذي يعبّر عن حملة قيادية إسبانية منظمة لتصفية الأندلس من المسلمين العرب في فترة معينة من الفترات وذلك عن طريق العزلة والظلم والقتل لتحقيق منافع دينية وسياسية واستراتيجية وجغرافية. وللأسف الشديد أصبح المسلمون العرب في الأندلس ضحايا لهذا المفهوم التأريخي.

ملاحظات:

١ ـ شمس الدين سامي فراشري، حب طلعت وفطنت، (رواية ترجمها إلى اللغة الألبانية د. مهدي بوليسي وم/رشدي لاتا)، ريليندیا، بريشتينا، ١٩٨٤م.

٢ ـ شمس الدين سامي فراشري، سيدي يحيى، (مسرحية ترجمها إلى اللغة الألبانية رائف مورينا).
سبرينت، بريزرن، ٢٠٠٤م.

٣ ـ المصدر السابق ص ٥٩.

٤ ـ المصدر السابق ص ٢٠٠٨.

q q

ملحمة جلجامش
أقدم أدب عرفه العالم القديم

د. كارين صادر

من آدابنا العالمية

تحمل هذه الملحمة حيرة البشر منذ آلاف السنين في أسرار هذا الكون، وحباً كبيراً للحياة وخوفاً أكبر من الموت، ورغبة جارفة في تجاوز الفناء نحو الخلود. وكأنها دوّنت لتنقل للأجيال التي ستأتي يقيناً مطلقاً بأن مصير كل حيّ هو الموت مهما كانت صفته وقوته، وحتى لو كان يملك التحكم بمصيره وبمصير من يملكهم على الأرض شأن الملك القهّار "جلجامش" الذي صرع كل أقوياء هذه الأرض، والذي ثلثاه إله وثلثه بشر، غير أن مصيره بقي مصير مملوكيه وهو الموت، لأنه ورث عن والده شيئاً بشرياً ولو كان ناقصاً. وليس أمام الإنسان إلاّ أن يخلد بأعماله الصالحة.

فما هو الفن الملحمي؟ وما هي ملحمة جلجامش تحديداً؟ ومن هو جلجامش هذا؟ وما هي مكانة هذه الملحمة تاريخياً وأدبياً؟ أسئلة سيجيب عنها هذا البحث.

تعريف الفن الملحمي:

هو فن أدبي قديم يعنى بالبطولات المعجزة ويعبر عن تصوّر الأمة الفكري وقوميتها ومثلها. إنه نشيد أحادي الصوت مرتبط بهيمنة الأرستقراطية، يبني عالمها في مناخ أسطوري راسخ في القدم مرتبط بالخرافات، بعيد عن الزمن المعاش.

وعادة يكون للملحمة عالمها الخاص وهو عالم الأولين، ويكون الماضي البطولي هو موضوعها. وقد أفرزها العصر الكلاسيكي القديم وعصر القرون الوسطى.

وكان زمن ازدهار الملحمة في عهود الشعوب الفطرية حين كان الناس يخلطون بين الخيال والحقيقة، والحكاية والتاريخ. وفيها يتجاوز الحوار مع الوصف وصور الشخصيات والخطب.

قوامها الشعر الغنائي أو الإنشادي دون أن يخلو الأمر من الصياغة اللغوية الروائية، فالملحمة قصة شعرية طويلة ذات اهتمامات بطولية، وتكون الملحمة مدوّنة أو شفهية أو الاثنين معاً.

وقد استخدم معظم شعوب العالم القديم الملاحم الشعرية لحفظ تاريخها وموروثاتها من جيل إلى جيل تنشد وتغني دون الحاجة إلى الكتابة في مجتمعات كانت تغلب عليها الأمية.

ملحمة جلجامش:

إن ملحمة جلجاش هي ملحمة انحدرت إلى البابليين من السومريين فأضافوا إليها فصولاً وأعادوا بناءها حتى غدت أقدم ملحمة عرفها العالم القديم قاطبة، وظلت معروفة ومتواترة على طول التاريخ الكلاسيكي.

إنها نص شعري طويل مكتوب بالأكادية البابلية، موزّع على اثني عشر لوحاً فخارياً تروي حياة وأعمال الملك جلجامش ملك "أوروك" بطريقة يمتزج فيها التاريخ بالأسطورة. وقد وجدت الألواح في مكتبة الملك "آشور بانيبال" بالعاصمة "نينوى". ويدعى هذا النص بالنص الأساس لأنه الشكل الأدبي الأخير الذي اتخذته الملحمة بعد فترة طويلة من التطور والتغير دامت ألف عام.

جلجامش بطل الملحمة:

هو الملك السومري الذي تأرجح ما بين الواقع والأسطورة. كان في تاريخ أدب وادي الرافدين من أشهر القصص والملاحم، وأعماله أضحت مادة لملاحم وقصص سومرية وبابلية عديدة.

وحقيقة جلجامش التاريخية، فهي أن اسمه قد ورد في إثبات الملوك السومريين من سلالة مدينة "أوروك" الأولى؛ وهي السلالة الثانية التي حكمت بعد الطوفان. وكانت سلالة "كيش" هي الأولى، ويأتي ترتيبه في الحكم خامس ملك من ملوكها ودام حكمه ١٢٦ عاماً، وهو باني سور مدينة أوروك العظيم.

وتحكي لنا المصادر القديم أن أمه كانت الإلهة "ننسون"، وأن أباه كان الكاهن "كلاب".

ويبدو من مجموع الأدلة الكتابية والأثرية أنه كان أحد حكّام دول المدن السومرية في العصر المسمى "عصر السلالات" (٢٨٠٠ ـ ٢٤ ـ ق.م).

وقد حكم الأوروك، ونسبت إليه أعمال البطولة المختلفة في القصص والأساطير السومرية.

وغدا بعد موته أحد الأسلاف المؤلّهين الذين تنتشر عبادتهم ضمن النطاق الشعبي بعد موتهم بسبب الأعمال الجليلة التي قاموا بها في حياتهم، والنفع العام الذي جلبوه لجماعتهم.

وتوجد نصوص طقسية من مدينة "لجش" السومرية ترجع إلى القرن الرابع والعشرين تشير إلى قرابين كانت تقرّب إلى جلجامش بصفته شخصية إلهية. وبعدها اتخذ دور القاضي في العالم الأسفل واستمر في دوره حتى أواخر الألف الأول، على ما تدلّ عليه النصوص الطقسية التي تعود إلى تلك الحقبة.

وهناك شواهد كتابية تشير إلى أن دورة ألعاب رياضية كانت تقام على شرف جلجامش في شهر آب من كل عام يتبارى خلالها الشباب في المصارعة وألعاب القوى الأخرى.

معنى اسم جلجامش:

لسنا نعلم معنى اسمه بشكل قطعي جازم، ولكن بعض المصادر والنصوص الأكادية أوردت ترجمة له باللغة الأكادية فجاء معناه: "البطل الذي في المقدمة" كما أفادت مصادر أخرى بأن أصل الاسم سومري يكتب بجلامس أو بلجاموس، ومعناه: "العجوز الذي لا يزال شاباً" وأيضاً: "الرجل الذي سينبت شجرة جديدة". وهو في فن النحت البطل الذي يصارع الحيوانات المفترسة. وهذا الاسم ورد أيضاً ضمن الأسماء الأسطورية للآلهة السومرية.

وبما أن الملحمة الأكادية لا تحتوي اسماً سومرياً مركباً سابقاً لشكله المعتمد في الملحمة، يكون الاسم في هذه الحال إبداعاً بابلياً محضاً. إذ لا يوجد في اللغة السومرية ملحمة متكاملة عن جلجامش، بل نصوص متفرقة تدور في فلك الموضوع، وتحوّلت هذه النصوص المتفرقة إلى ملحمة شعرية كاملة ومنسجمة.

وقد ورد اسمه في نسخ الملحمة المختلفة بأشكال عدة نوردها كما يأتي:

- بالسومرية: Gish-Bil-Ga-Mesh
- وبالبابلية: Il Gish
- وبالحثية: Gish -Gim-Mash
- الآرامية: جميموس ـ جلجموس
- ولدى الرومان: Gilymos

مكان أحداث ملحمة جلجامش وزمانها:

تبدأ أحداث هذه الملحمة وتنتهي في مدينة أوروك، وهي مدينة سومرية كانت موجودة فعلاً، بل هي حسب ما أسفرت عنه أبحاث المؤرخين وعلماء الآثار أول مدينة حقيقية في التاريخ والنموذج الأسبق لكل المدن التي قامت بعدها. وقد بلغت مرحلة المدنية الحقيقية قبل غيرها من المراكز الحضرية في وادي الرافدين الجنوبي، ووصل عدد سكانها إلى ٥٠ ألف نسمة. وكان يحميها سور عظيم بني عام ٢٦٠٠ ق.م، ويحيط بمساحة تقدر بأربعمائة هكتار.

مضمون الملحمة:

تحكي لنا هذه الملحمة أن جلجامش بطلها كان ابناً للإلهة "ننسون" حملت به من ملك أوروك المدعو "لوجلبندا" فجاء ثلثه إنساناً وثلثاه إله، متفوقاً على جميع الرجال بخصائصه الجسمية والعقلية.

ومما ورد في الملحمة في وصف مآثره وحكمته وتجاربه في الحياة:

"هو الذي رأى كل شيء فغنّي بذكره يا بلادي

وهو الذي عرف جميع الأشياء وأفاد من عبرها

وهو الحكيم العارف بكل شيء

لقد أبصر الأسرار وعرف الخفايا المكتومة

وجاء بأنباء أزمان ما قبل الطوفان

لقد سلك طرقاً قاصية في أسفاره

حتى حلّ به التعب

فنقش في نصب من الحجر كل ما عاناه وخبره

بنى أسوار أوروك وحرم "أي – أنا" المقدس والمستودع الطاهر

فانظر إلى سوره الخارجي تجد شرفاته تتألق كالنحاس"...

حكم في مقتبل العمر فطغى؛ جار على أهلها حتى ضاقت بهم السبل، فحملوا شكواهم إلى مجمع الآلهة يطلبون العود على ردّ مليكهم إلى جادة الصواب.

ومما جاء في الملحمة في وصف جلجامش وقوته وتسلطه على شعبه:

"وبعد أن خلق جلجامش، وأحسن الإله العظيم خلقه

حباه "شمس" السماوي بالحسن وخصّه "أدد" بالبطولة

وجعل الآلهة العظام صورة جلجامش كاملة تامة

كان طوله أحد عشر ذراعاً وعرض صدره تسعة أشبار

ثلثان منه إله وثلثه الآخر بشر

وهيئة جسمه لا نظير لها

وفتك سلاحه لا يصدّه شيء

لم يترك جلجامش، هو راعي أوروك، السور والحمى

هو راعينا القوي كامل الجمال والحكمة...

لم يترك جلجامش عذراء طليقة لحبيبها

ولا ابنة المقاتل ولا خطيبة البطل"

ولهذا ارتأى الآلهة خلق ندّ له يعادله قوة وجبروتاً ليدخل الاثنان في تنافس دائم يلهي جلجامش عن رعيته؛ فكان "أنكيدو" الذي نشأ في البراري بين الغزلان كواحد منهم. ولما علم جلجامش بأمره استقدمه إليه بحيلة، ودخل الاثنان في صراع اهتزت له جدران المعبد وكانت الغلبة فيه لجلجامش الذي أحب في أنكيدو قوته وشجاعته فتصادقا.

وعقب هذا اللقاء غيّر جلجامش من سلوكه القاسي في الحكم، وراح يتأمل في مسألة الحياة والموت، ويبحث عن عمل يخلده بعد مماته، وأطلع صديقه على نيته في الوصول إلى غابة الأرز في أقصى الغرب

وقتل حارسها المريع. ويمضي الاثنان في طريقهما نحو الغابة، وبعد رحلة مليئة بالمخاطر والأهوال ومعركة حامية مع "خمبابا" الحارس الجبار تمكنا من قطع رأسه بمعونة الإله "شمس". وعاد البطلان إلى أوروك منتصرين.

وحدث أن وقعت عشتار بحب جلجامش وعرضت عليه الزواج فرفض بسبب خياناتها المتكررة لعشاقها وأزواجها، فثارت ثائرتها بسبب إهانته لها، وطلبت من كبير الآلة "آنو" أن يسلمها قياد ثور السماء لتقتله به، ففعل، فأطلقته في المدينة يعيث فساداً فيها، ويهلك المئات من أهلها. لكن جلجامش وأنكيدو تصديا له وقتلاه بعد صراع مرير.

وبعد هذا الحدث الجلل قرر الآلهة أن يموت أحد البطلين عقوبة لهما على قتل خمبابا وثور السماء، ووقع الخيار على أنكيدو فمرض ومات، وبكاه جلجامش كثيراً، ورفض أن يدفنه حتى بدأ الدود يتساقط من أنفه. وهكذا أفاق على الحقيقة المرة، وأقام له طقوس حداد لائقة وراح يهيم في البراري باحثاً عن حقيقة الحياة والموت وعن السبيل إلى الخلود.

وما قاله في الملحمة بعد موت صديقه:

"إذا ما مت أفلا يكون مصيري مثل أنكيدو

لقد حلّ الحزن والأسى بروحي

خفت من الموت، وها أنا أهيم في القفار والصحارى"

وبعد أحداث ومغامرات قاسية يصل إلى جده المُخلّد يسأله أن يطلعه على سر الخلود لأنه لا يريد أن يموت ويأكله الدود كما حصل لصديقه أنكيدو.

ومما ورد فيها عن سر الحياة والموت الذي كان يشغل بال الإنسان منذ آلاف السنين وحتى اليوم:

"وقصد جبل ماشو عابراً البحار الشاقة

فسأله الرجل العقرب: أبنْ لي القصد من المجيء إليّ

فأجابه جلجامش قائلاً:

أتيت قاصداً أبي "أوتو ـ نبشتم" الذي دخل مجمع الآلهة ونال الحياة الخالدة

جئت لأسأله عن لغز الحياة والموت"

فأخبره جده قصة الطوفان العظيم الذي انتهى بمكافأته بنعمة الخلود بعد أن بنى سفينة أنقذ بها بذرة الحياة إلى الأرض، ودعا جلجامش إلى قهر الموت الأكبر بقهر الموت الأصغر وهو النوم مدة سبعة أيام، لكنه فشل. وبعد أن رجته زوجته، ساعده مجدداً وأطلعه على سرّ نبتة شوكية تعيش في أعماق المياه وتحمل خصيصة تجديد شباب كل من يأكل منها. ولكنه بعد أن حصل عليها فقدها بإهماله وأكلتها الحية منه، فقد الأمل وعاد أدراجه برفقة "أورشنابي" الذي أرسله معه جده إلى مدينته أوروك.

وعند وصوله إلى سور المدينة قال له: "أي أورشنابي، أعل فوق سور أوروك، امش عليه، المس قاعدته، تفحّص صنعة آجره، أليست لبناته من آجر مشوي والحكماء السبعة من أرسى له الأساس؟"

وبعد هذه الكلمات نختم الملحمة بمثل ما بُدئت به من وصف لمدينة أوروك. هذا بحسب النص الأكادي، أما في النص السومري فنجد أن المنية توافيه في حينها مع إشارة غامضة على مقاومته لها ورفضه القبول بمصير البشر.

أهمية ملحمة جلجامش تاريخياً:

تنتمي هذه الملحمة إلى أدب وادي الرافدين القديم، وهو أقدم أدب عرفه العالم القديم، ومعظم الألواح المدونة بالأدب السومري والبابلي مما جاء إلينا لا يتجاوز عهد تدوينه أواخر الألف الثالث وبداية الألف الثاني ق.م، إلا أن هذه الآداب قد تم إبداعها في الألف الثالث ق.م.

وإذا قارنا قدمها من ناحية زمن إنتاجها أو زمن تدوينها بأقدم آداب البشرية الأخرى وجدناها تسبق جميع ما أنتجه الفكر البشري؛ فمصر لم يصلنا شيء من أدبها في عصر الأهرام (ق ٣ ق.م).

وأما المدينة الكنعانية القديمة "أوغاريت" أو "رأس شمرا" فيرقى تأريخ أدبها الكنعاني إلى منتصف القرن الثاني ق.م. ومثل هذا يقال في الأدب العبري الذي منه التوراة، فهو متأخر جداً ولا يتعدى زمن تدوينه في القرنين السادس والخامس ق.م، وأما الإلياذة والأوديسة المنسوبتان لهوميروس واللتان تمثلان أقدم نماذج الأدب اليوناني، "والريجفيدا" الممثلة للأدب الهندي القديم، و"أفستا" أقدم آداب إيران، فهي جميعاً لم تدوّن قبل النصف الأول من الألف الأول ق.م. وهذا يعني أن زمن تدوين أدب العراق يسبقها بألف عام.

وفضلاً عن أقدمية هذا الأدب الذي منه هذه الملحمة الخالدة، فإن له ميزة أخرى هي عدم تعرّضه للتحوير والتبديل والإضافة والحذف على أيدي الشرّاح والنسّاخ والجامعين كما حصل لغيره من الآداب العالمية القديمة.

وقد وجدت منها نسخ كثيرة منها في الحضارة البابلية في الألف الثاني ق.م، وكانت آخر نسخة منها تعود للقرن السابع ق.م، وهي النسخة الآشورية التي وجدت في خزانة الملك "آشور بانيبال" الشهيرة. كما وجدت منها نسخ في فلسطين، وتركيا. ويلاحظ وجود شبه عقيم بين رواية الطوفان فيها ورواية الطوفان الواردة في التوراة، ولعل الحدث كان حقيقياً، وكان من جسامة التأثير وفداحته أنه ترك أثراً بليغاً في عقول الأجيال وتناقلته الروايات جيلاً بعد جيل.

ملحمة جلجامش بنائياً:

إن ملحمة جلجامش هي أقدم نوع من أدب الملاحم البطولية في تاريخ الحضارات، وإلى هذا فهي أطول وأكمل ملحمة عرفتها حضارات العالم القديم.

بل هي أقدم من كل ما هو معروف من الملاحم في العالم، إذ إنها دوّنت قبل ٤٠٠٠ عام، وترجع حوادثها إلى أزمان أخرى أبعد. وإن المدى الواسع الذي انتشرت فيه في العالم القديم يظهر من تداولها بين سكان القسم الجنوبي والشمالي والأوسط من العراق.

وهي مؤلفة من قطع أو أجزاء عدة تدور حول حوادث مختلفة منها: مغامراته مع صاحبه أنكيدو، ومنها خبر الطوفان الوارد في التوراة، ومنها وصف العالم السفلي الذي ليس له صلة منطقية بموضوع الرواية، لذلك فهو غالباً ما يهمل وغيرها. وهي ملحمة غير مترابطة كما يظهر، اعتُمد فيها أسلوب السرد المتبع في قصص ألف ليلة وليلة، أو كليلة ودمنة من حيث طريقة ربط القصص ببعضها.

وتتألف الملحمة من أحد عشر نشيداً أو لوحاً شعرياً، ثم أضيف إليها اللوح الثاني عشر كملحق والشعر في وادي الرافدين أسوة بأدب الأمم الأخرى القديمة كان يخضع لفن خاص من النظم والتأليف. والعادة في الشعر البابلي كما في ملحمة جلجامش أن القصيدة فيه تنقسم إلى وحدات تتكون الوحدة منها من بيتين من الشعر، والغالب أن يكون الثاني إما مغايراً لمعنى البيت الأول وإما مشابهاً له أو مكملاً.

ومن السمات الفنية الأخرى التي تقاربت بها شكلاً ومضموناً من غيرها من الآداب القديمة: كثرة التكرار والإعادة، واستباق الأحداث؛ فالرواية تبدأ بمقدمة تعرفنا بالبطل وتتغنى بأمجاده وقدرته وحكمته، وتنوه بمجمل موضوع الرواية وحتى بنتيجتها أو خاتمتها.

أما ما تميزت به عن سواها فهو كونها أحسن نموذج يمثل أدب العراق القديم، وقد أثارت قضايا لا تزال تشغل بالنا اليوم مثل: مشكلة الحياة والموت، وما بعد الموت. وهي تمثل الصراع المحتوم بين إرادة الإنسان في الحياة والموت المحتوم.

وفضلاً عن هذه القضايا الإنسانية الكبرى التي تناولتها هذه الملحمة، سيجد القارئ أنها تزخر بصور رائعة لمواضيع إنسانية حساسة منها: الحب، والصداقة، والتعاون، والبغض والكره، والحزن، والحنين، وحب المغامرة، والبحث عن المعرفة. وهي مهمة لدارس الحضارة لأن فيها مقومات الحياة في العراق القديم.

المصادر والمراجع

ـ جلجامش، ملحمة الرافدين الخالدة، فراس سواح، دمشق، دار علاء الدين، ط٢، ٢٠٠٢.

ـ شخصيات بين الأسطورة والخيال، طارق حريب، لا مكان، ٢٠٠٥.

ـ عشق حتى الموت، عيسى الجراجره، عمان، دائرة المعارف والفنون، ١٩٨٥.

ـ مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية، شوقي عبد الحكيم، مصر، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٤.

ـ ملحمة جلجامش، طه باقر، بغداد، مطابع الجمهورية العراقية، ١٩٧١.

ـ الملحمة والرواية، ميخائيل باختين، ترجمة جمال شحيد، بيروت، معهد الإنماء العربي، ١٩٨٢.

q q

الشعر

تلك الرواية .... فؤاد نعيسة

المطاف الأخير.. ... عبد الرحمن عمار

سبحات من كتاب المحنة .... د. عبد المطلب محمود

تداعيات في حضرة التاريخ .... قمر صبري الجاسم

أبراجهن... ... شاهر خضرة

بردى يا أبا العطاش.. ... محمود مفلح

أنا لست أنا.. ... فوزي الشنيور

وداعاً نزار .... رجب كامل عثمان

تطارحني حزنها نخلة.. ... زهير هدلة

تلك الرواية

فؤاد نعيسة

ـ ١ ـ

p الرّاوي i

... ...

سَتَرْوي ، ولو دَمّروكَ

لأنّ الحقيقة حَقٌ

لِجيلٍ سيأتي ...

وذاكِرَةٌ

كَنَزَتْ ذَهَبَ الغابرينْ ...

وتروي ...

فماذا تقول عن السنواتِ التي قَوَّضَتْها العواصفُ

ثُمَّ ذَرَتْها

كأنْ لم تكنْ في السنينْ ؟!...

وكيف تُهَيِّئُ ركناً أميناً

لِجَمْهَرَةِ التابعينَ

وفي كلِّ شِبْرٍ من الأرضِ

عينٌ لِتَرصُدَ ...

سيفٌ ليذبحَ ...

نَطْعٌ لَعيْنْ ؟!...

تُراكَ ستروي كأنكَ تَهْذي ؟!...

وتشطح ، حين تُساورُك الحالُ ، تشطحُ ؟!...

لا ضَيْرَ ...

بعضُ التَّقِيَّةِ ... تقوى

ومأوى

إذا انفضَّ عنكَ الدُّعاةُ ، الثّقاتُ

وخان الصباحُ كلامَ المساء المبينْ ...

هنالكَ ...

بين انتِصافِ السماءِ

ونون البساتين

ثمَّة نَخْلٌ يراكَ تُكَفْكِفُ قهْراً

وتسقطُ !...

لا ضَجَّةٌ في سقوطِكَ !!...

يُدْهِشُكَ الصّمتُ ...

تَجْهَدُ كي تُطلِقَ الصوتَ ...

لا صوتَ !!!...

أين لسانُكَ ؟!...

ما مِنْ لسانٍ لِتَصْرُخَ

يا سيِّدَ العارفينْ !...

*

لِسَرْدِكَ لَهْجَةُ لُغْزٍ كثيفٍ ...

فأين الروايةُ

يا سيِّدَ العارفينْ ؟!...

أكُلُّ الحكايةِ ذاكَ الدَّمارُ ...

وتلك السنونَ ...

وبعضُ التَّقِيَّةِ ...

ثُمَّ المُريدون لمّا تخلّوا ...

وصمتُ السقوطِ ...

وصوتُ الصُّراخ المهينْ ؟!...

تمرَّدْ قليلاً على لُغَةِ الرّمْزِ

قلْ كيف يشقى التّقيُّ ، النّقيُّ

متى صاح : " كلاّ "

وكيف يَعُمُّ النَّعيمُ

لدى " نَعَم " التافهينْ !...

* *

– ٢ –

p تعليقٌ من قارئ i

... ...

قرأتُ

أعَدْتُ القراءةَ ...

لم أتَقَرَّ الدلالة ، فيما قرأتُ ...

– ٣ –

p ردُّ الرّاوي i

... ...

تكونُ الرِّوايةُ فَصْلاً

يُمَهِّدُ ، دونَ افتعالٍ ، لتالي الفصولْ ...

تكونُ زماناً ، مكاناً ، وأُحْدوثَة

قدْ يُؤَوِّلُها

أو يُكمِّلُها

قارئٌ نابهٌ

لا يُحَرِّفُ جوهَرَها

تحتَ وَقْعِ الميولْ ...

وهذا حديثٌ يطولْ ...

فدعني أوضِّحُ أنَّ المكانَ

وأنّ الزّمانَ

وأُحدوثتي

واقعٌ عربيٌّ السِّماتِ ...

بعيدُ الجِهاتِ ...

وتعيا ، أوانَ تخوضُ مَداهُ ، الخيولْ !.

q q

المطاف الأخير

عبد الرحمن عمار

أمِنْ عالِياتِ الموجِ تأتي العواصفُ
أَمَ أنَّ مَعاييرَ الحياةِ رَوا جِفُ..!؟

هي اللَّوْحَةُ العَجْفاءُ، آسٌ وُرودُها
ففيها ضواري الموتِ، والجَمْرُ وارِف ؟

تَخَلَقتِ الآلامُ في خَيْمَةِ الضحى
وأُغْلِقَتِ الأحْداقُ ، وارْتَجَّ عارِفُ

وناسَتْ بميقاتِ السِّنين مَعارِجٌ
فينهضُ مَغلولٌ، وتَلْغو مَعاطِفُ

نَرى السِّنْدِبادَ، اللّيْلُ مَزَّقَ فَجْرَهُ
وَثَلجُ الشِّتاءِ المُرِّ في النَّفْس صائفُ

نَراه عَصِيَّ الذّاتِ يَمْشي إلى المَدى
وإشْراقُه في مَدْرَجِ الوُدِّ عاكِفُ

نَراهُ كما قَدُّ النَّخيلِ ، وتَنتَمي
عَيْنيهِ أعشابُ الخُلود اللَّواهِفُ
نَسيجٌ وَحيدٌ يُوقِدُ النُّورَ نبضُه
فتَكْسو رَوابيهِ النُّجومُ الكَواشِفُ
شَموخٌ كَنَسْرِ الحَقِّ، لَوْ مَدَّ أُفْقَهُ
لخافَتْ من الحّقِّ المُبينِ الزَّواحِفُ

*****

هو السِّنْدِبادُ اليَوْمَ يَنْهَدُّ فَأْلُه
وَتَطْوِي رَحيلَ السِّنْدِبادِ القواصِفُ
لَقَدْ كانَ حُلْماً يَوْمَ لا حُلْمَ بَعْدَهُ
يَمُدُّ قَوافِيهِ ، فَتَسْمُو العَواطِفُ
وَيَسْطَعُ صَيْفٌ بُرْهَةً في ثِماره
وَيأتِي يَبابٌ، والشُّمُوسُ كَواسِفُ
يَماماتُهُ حُبْلى بِوَعْدٍ ، فَشُرِّدَت
مَحاصِيلُهُ، والعَصْفُ جانٍ وقاطِفُ
قَضَتْ قاضِياتُ الدَّهْرِ أنْ يَرْتَعَ الرَّدى
بَأسْفارِهِ، والأقْرَبُونَ تَلاهَفوا

وَهُمْ يَفْرُكونَ الكَفَّ بِالكَفِّ بَهْجَةً
فَقَدْ دَقَّ أَجْراسَ الخَلاص التَّحالُفُ
وَساهَمَتِ الأحْقادُ شَرْقاً وَمَغْرِباً
وَهاجَتْ بِأَرْض الرَّافِدَيْن القَذائِفُ
ذِئابٌ، نَواياهُمْ تُمَزِّقُ شَأْنَهُ
وتَهْوِي عَلَى صَرْحِ العِراقِ المَجارِفُ
شَبابيكُهُ بالغاشِياتِ تَخَلَّعَتْ
وَتَمْضِي بِها حَتَّى الفَناءِ الرَّواعِفُ
وَيَنْسابُ نَهْرُ الحِقْدِ، والقصدُ بَيِّنٌ
فمِن حَمَأِ الماضِي تُهاجُ السَّفاسِفُ
وَتِلْكَ هِيَ الأَوْداجُ فيهِمْ تَعَمّمَتْ
وَماجَتْ بِميراثِ الضَّلالِ الطَّوائِفُ

******

أيا سِنْدِبادَ الشَّرْقِ، صمتُكَ ناطِقٌ
وإنْ كَبَّلَت خَطْوَ الكَريمِ الرَّواسِفُ
رَضِيّاً إلى بَوّابَةِ الغَيْبِ تَرْتَقِي
وَطَيْرُ الأسَى في مَكْمَنِ القَلْبِ طائِفُ

تَكَرَّمْتَ إذْ رَتَّلْتَ بُرْهانَ رَبِّنـا
أوانَ بِأقْدامِ اللِّئامِ المُصاحِفُ
فَفي لَحْظَةِ المَوْتِ النَّبيلِ تَوَحَّدَتْ
شَهادَةُ أنَّ اللهَ فَـرْدٌ مُساعِـفُ
وَأنَّ حَنينَ النَّخْلِ سَيَّالَـةُ الهُدى
وَأنَّ ثَرَى الأوْطانِ بِالنَّاي عازِفُ
وَمِنْ ثَمَّ.. حَبْلُ المَوْتِ جَرَّر ذَيْلَـهُ
حَقوداً لَجوجاً، ثُمَّ يَصْمُتُ هاتِفُ
فَسارَتْ بِكَ الشَّاشاتُ مَوْتاً مُؤَزَّراً
وَكانَت شَبيهَ النَّصْرِ تِلْكَ المَواقِفُ
فَبَلْبَلْتَ أذْهانَ المَناحيسِ عُنْـوَةً
وَطافَتْ بِأقْداحِ اللَّيالي المَخاوِفُ

*****

أيا سِنْدِبادَ الشَّرْقِ حَسْبُكَ مَشْهَداً
بِأنَّـكَ مَوْقُـوفٌ وَأنَّكَ واقِـفُ
وَأنَّـكَ مَلاّحُ العُصُـورِ وَيَمُّهـا
وَأنَّـكَ في النَّجْوَى تَليدٌ وَطارِفُ

وَغَيْرُكَ رَكّاعٌ يُصَلّي لِتاجِـهِ..!!

فَتَغْمُرُهُ بالمادِحاتِ الصَّحائفُ..!!

فَأيُّ "جَليلٍ" لَمْ يُدَنَّسْ بثَوْبِهِ..!!

وَأيُّ ضَميرٍ لَمْ تُصِبْهُ التَّوالفُ..!!

فَطوبى لِمَن أوْحى إلَيْهِ رَجيمُهُ..!!

بأكذوبَةٍ قد سانَدَتْها المَعـازِفُ

وَطوبى لِقَوْمٍ قدَّموا الشُّكْرَ زُلْفَةً

وَهُم بَين نَعْلَيْـهِ خِرافٌ رَوادِفُ

وُجُـوهٌ بمَنْظـورِ الأذَلِّ ذَليلَـةٌ

وَتَأْنَفُ مِن تِلْكَ الوُجُوهِ المَناشِفُ

فكُرْمى لكلبِ الرُّومِ جادَتْ مَخادِعٌ

وَمُدَّتْ بِدُنْيا الأنْبياء المَناسِفُ

وكُرمى لَهُ، العُصفورُ فاضَ حَليبُهُ

ودارَتْ على هَزْجِ الحُضورِ المَغارِفُ

ورُنِّمَتِ الأنخابُ ، " يَهْوا " صَبيبُها

وحامي حِمى العربانِ للنَّخْبِ راشِفُ

ويَحْمِلُ ذو القَرنين سَيْفاً مُذَهَّباً

وَيدْبُـكُ، والمُسْتَعْربونَ تَظارَفوا

بِأنْ ذَهَّبُوا حَدَّيْكَ، والنَّصْلُ زائِفُ

وأُخْرى، رَأَيْنا أَبْغَضَ الخَلْقِ مُمْسِكاً
بِمِقْبَضِ مَن تَرْنُو إلَيْه العَفائِفُ(*)
فَما أنَّ سَيْفٌ مِثْلَ سَيْفٍ تَدَنَّسَتْ
كَرامَتُهُ ، والمُبْصِراتُ ذَوارِفُ
وَما عادَ لِلبَيْتِ المُقَدَس ناصِرٌ
سِوى أَنَّهُم بالأرْذَلَيْن تَسايَفُوا
فيَا عاقِدَ الرَّاياتِ، ما ظَلَّ بَيْرَقٌ
تَلُودُ به الأَظْعان، والشعر عائف
ويا دالِياتِ السِّنْدِبادِ تَثامَري
فيا طِيبَ ما حنّت إلي؟ الأوالِفُ

(*) مَن عائدة إلى السيف، وعاملناه قصداً معاملة العقلاء

q q

سبَحات من كتاب المحنة

د. عبد المطلب محمود

لستُ من "حلب"
وإلى "حلب" لن أقودَ حصاني..
إنني طالعٌ من "دمشق"،
معي ظِلُّها "قاسيونَ"، وغوطتُها، ومعي "ميسلونُ"،
معي شُربة من أخي "بردى"،
وابتسامةُ عينينِ فوق المدى.. تحملاني..
وليس سوى محض صوتٍ يُرافقُني،
صوتُ قلبيَ من ملكوت أبي "دجلة الخير" يوقظني إنْ سهوْتُ،
وإنْ أغمضَ الجفنُ مني على ضيم هذا الزمان!!
لستُ من "حلب" قلتُ،
لكنني تحت قلعتِها أستريحُ على وَهنٍ،
أستريحُ مديدَ الجناح أجرجرُ خطوي الكليلَ،
أبعثرُ نبضَ جَناني..
ولستُ أقود حصاني..
ولم أمتطِ الريحَ يوماً "على قلق"،
لم أيممْ إلى مصرَ وجهيَ،
لم أرتهنْ وجعي في المنافي، ولا في المشافي،
ولا في شروح اللغاتِ البغيضةِ،
أو في الوجوهِ الحِسانِ!!
إنما هي عطفة دربٍ أراهُ قريباً.. أراهُ
ويراه سوايَ بعيداً، ويقطفُ منه رؤاهُ،
أعلّمُهُ بحوافر راحلتي ـ لا على الرمل ـ بل في ضلوعي،
وأمهرُهُ بدمي ـ لا كيوسفَ ـ
أحملُهُ دفقَ ضوءٍ تلألأ في أضلعي.. وكياني!

***

وهيْ نقطة بين خطّين.. إمّا إلى "دجلة الخير" ينصرفان،
وإمّا إلى بلدٍ سكنتْ روحَه جنّتانِ..
سيختلفان، ويفترقان، ويستروحان،
ويتّخذان ـ إذا اتخذا ـ من سوى نقطتي

ملجأً، فيغذَّان سيرَهُما نحوَها،

ومن حولها مثلما (النونِ) ينحنيان!

***

سأبقى: أنا وهوايَ الذي ظلّ خلفي..

ويبقى: إلى أمدٍ لستُ بالغه.. يتطلّعُ قلبُ حصاني!!

***

خليلايَ قالا: استرحْ..

وخليلاي لم يفهماني!!

***

لكمْ كنتُ أرجو وصالاً بأهل واديَ في (كوفتي).. وهما يأنفان،

يريدانِ أن يبلغا (الروم)،

و(الرومُ) من حولنا يسرحونَ بغير عنان،

يبيحون ما حرّموا،

يستبيحون أبياتِ أهلي،

ينامون في مفرداتِ الأغاني!!

خليلايَ.. لم يفهماني..

كأني ـ وقد قلتُ أني لستُ إلى (حلبٍ) سأقود حصاني ـ

افترضتُ ـ كما افترضا ـ أنّ وجهيَ أنكر سُحنتَهُ،

وأني خلعتُ أخِلاّيَ، عِفتُ دمي ولساني!

***

خليلايَ لم يفهماني!!

وظنا بـ"قيصرَ" خيراً،

فما أدركا أنّ "قيصر" يكرهُ ما قلتُ فيه من الأهجياتِ،

وما قاله فيه جدّي، وأجداديَ الأوّلونْ..

منذ دارتْ كؤوسُ المَنونْ..

بيننا..

وتجرّع أجدادُه العارَ من كلّ عضبٍ يماني...

خليلايَ لم يفهماني!!

ولم يفهما محنتي،

يوم أدخلني حسدُ الحاسدينَ،

وحُبّي الذي ظِلتُ أكتُمُه ـ بل أكتّمُهُ ـ في جحيمِ الأماني...

وما خسَروني رهاني...

***

خليـ...لايَ لم يفهماني!!

خليـ...لايَ لم يفهماني!!

فكأنْ لم يعيشا معي محنتي،

ولم يقربا ساحة الامتحان!!

***

لستُ من "حلبٍ"..

وإلى "حلبٍ".. سأقود حصاني..

معي (بردى)، و(دمشق) وغوطتُها، وآياتُ حُبٍّ من اللهِ محفورةٌ في جَناني.
ومعي (قاسيونُ) وربوتُهُ،
ومعي سوَرُ: (الفتحِ)، و(العصرِ)، و(القدْرِ)،
ومعي الفرقدان..

q q

تداعيات في حضرة التاريخ

قمر صبري الجاسم

مهداة إلى روح الشاعرة نازك الملائكة ..

مُرَّان مُرٌّ غيابهِ و حضورهِ
و الوقتُ بينهما شقيّ
و أنا أذاكِرُ لهفتي مِن صفٍّ أوّلِ صرخةٍ
و أُقلّبُ الأحلامَ ،
كيف جعلتُ مِنْ شفتيهِ قاعدةَ الحروبِ ،
مِن اسمِهِ عمَّرتُ عاصمة الحروفِ،
على يديهِ تكاثرتْ كلُّ اللغاتِ
و عطرُهُ صارَ المُفضَّلَ في أقاليمِ القصيدةِ،
عالميّ
خلَّدتُ ضحكَتَهُ، انتهيتُ بمبتداهُ،
دموعُهُ
صارت تُدرَّسُ في بحورِ الشّوق،
بسمتُهُ القوافي
صدرُهُ
مرساةُ آمالِ الحكاياتِ التي
غرقتْ بدون بدايةٍ في عروةِ الثغرِ الأبيّ
هو ماجِنُ الصمتِ
الدموعُ على دروبِ صِفاتِهِ انتحَرَتْ
و تبدو تحت غرَّةِ حزنِهِ سيما التَّقيّ
هو لا يقولُ، ملامحُ الكلماتِ تشرحُ ودَّهُ
قَسَماتُ فرحتِهِ يردِّدُها المدى فيعودُ مِنْ
أقصى كهولتِهِ الهوى قَدَراً فتيّ
أمطرتُ حتى قيل صارتْ دفتراً
و اصفرَّ حبرُ مفاتني و مِن الثيابِ اسّاقطَتْ
أوراقُ ذاكرتي عليّ
ووِشاحُ آلامي يُعاتبُ دمعَها
و يُسدِّدُ الأيامَ نحو هبوبِها

ضوءاً مِنَ الذكرى خفيّ

يحكي لهنَّ بعزٍّ هذا الشوقِ عن حُججِ انتفاضتِها:

" تقللي المُستحيل انتا و تقللي ارجوك تنساني"

يغتابُ دمعتَهُ ليرشفَ كيدهنَّ و كلّما

نفَضَتْ ثيابَ حنينِهِ أُخرى يراودُني الغيابُ

يقدُّ مِنْ قُبُلٍ قميصَ الشوقِ موعدُهُ الشهيّ

أبكي و مجرى الحبرِ ينبعُ مِنْ وريدِ حنانِهِ

ليسيرَ في خُلْجانِهِ و اغرورقتْ كتبي بعينيهِ

اللتين تماهتا بدمِ الحروفِ فأنجَبَتْ شِعراً نديّ

هو ليس يشبهني سوى

عند انعكاسِ الحبِّ في وَضَحِ الأمانِ

على رُبا أملٍ عصيّ

هو ليس أكثرَ مِنْ سحابةِ فرحةٍ

هبَّتْ على وجعي بأوجِ الحزنِ

أنَّبَني ضميرُ الحلمِ مدَّ أداتَهُ الشيطانُ (لو ..)

أنّي بقيتُ على انتظاري ، لو تمادى بالغيابِ

لو التفتُّ إلى هوايةِ جمْعِ أعقابِ الرسائلِ

في خزانةِ هاتفي أو أنني أهوى التَّفاخُرَ

بالغوايةِ و الحُليّ

لا ليس يشبهُني سوى عند انبلاجِ الظلِّ عن

ليلٍ تكاثرَ بالهمومِ و عندما

تغتابُ أنفاسُ المكانِ تلوُّثَ الذكرى تُعيدُ

إلى خِضابِ حنانِها الدمعَ الزّكيّ

يهوى التفاخُرَ بالجروحِ و إنني كالموتِ

يخجلُ كلما صلّوا على فرَحٍ بعزِّ شبابِهِ

قد ماتَ في أحلامِ حيّ

هو نائمٌ في خدْرِ ضحكَتِهِ يُضاجعُ ذكرياتِ لُهاثِها

و أنا انطويتُ على ثيابي

كي أُمارسَ عادةَ التّسبيحِ ، أقرأُ ألفَ فاتحةٍ

و أُجهشُ بالصلاةِ على النبيّ

أوراقُهُ نَفَضَتْ غبارَ أنينها

عن مُهجةِ الجولانِ ،أتعَبَها الوَجَعْ

طَفَحَ الألمْ .

و احمرَّ وجهُ الحبرِ حين القدسُ أسدَلَتِ الحروفَ

لتنتفضْ.

مازالَ يعشقُها عراقُ الأمسِ مفتونٌ بمجدِ غيابِها

قمْ يا فراتُ و قلْ لهُ: لنْ يكفرَ التاريخُ

إنْ مِنْ قلبها قد عاد مُرتدَّاً إليّ.

لا ليس يحفظُ غير صوتِكَ يا بلالُ

فكيف يخشعُ إنْ على عمرٍ يؤذّنُ

كي يُصلّي حين يقتُلُهُ عليّ

أبكي و أعذُرُهُ لأنَّ الحبَّ ماتَ و شيَّعوا
زفَرَاتِهِ و النّعشُ أغنيةٌ تباهتْ بالتّفاهةِ
سرُّ شُهرَتِها السّلامُ الطائفيّ
مرَّانِ مرُّ حضورِهِ و غيابِهِ
و الوقتُ بينهما شقيّ

و أنا على وَجَعٍ لأنَّ الريحَ تدخلُ
مِن مسامِ قلائدي
و تهبُّ فيّ.
: أَلَذُّ مِن ورقٍ و حبرٍ، ربما
أسْمَعْتِ لو ناديتِ مُهجة آدميّ.

q q

أبراجهن

شاهر خضرة

برج ليوا

١

في الشارع الفرعيّ أبحثُ عن خطاها
كان الطريقُ يئنُّ مثلي
والترابُ كما فؤادي لا يثوبُ.
وصرختُ باسمكِ!..
لم يجبني غيرُ صدري
ما بصدري؟
هل أنا أنثى ولي رحمٌ؟...
...أحبُّكِ..
صار لي ثديان
واندفقَ الحليبُ.
وضممتُ رائحة الحنان
ورحتُ أصرخُ أينَ ثغرُكِ أينَ كفُّكِ
لم يجبني...
(برجُ ليوا)
صارَ طفلاً
راح يرضعُني بلا لغةٍ
كما لو كان (للهنديّ) في لبني نصيبُ.

حلم في برج الجدي

٢

ورأيت فيما لا يراه النائمون
نجماً يشير إليّ من كبد السماءْ
قلتُ البراق يظنُّ أنّيَ مرسلٌ
لوّحتُ بالشعر الذي
مازال في قلبي بذور من جنونْ
كي لا يسلّمني الرسالة بالخطأ
فأنا أهيم بكل أودية ولا أجد الطريق إلى سبأ.
ماذا إذا اعتقدتْ نساءٌ أنني ممَّن إذا ذُكروا
يقلن: عليه صلّى الله مثل الأنبياءْ؟!.
لكنَّ ذاك البرجَ بادرني
بأن الغيبَ يقرئك السلامْ

لم أدر.. بين الصحو والحلم المغبّش بالمنام
صار البراقُ بجلد معزى
قلت برج الجدي حطّ من السماء
هل شاعر مثلي يطير على براقْ
لمَ لا تكون "براقة" أنثى
لأسري أو لأعرج في عناقْ
يا أيها الحلم استجبْ!..
لكن برج الجدي طارَ..
..بقيت أرقبُ وهو يمعن في الخفاء
وشعرتُ صدري مثل عاشقةٍ
تَدَافَعُ في مساربه الدماءْ
ما كنت أعلم أن برج الجدي
يهبط فوق أضلاع الصدور
وأنّ أثداء الرجال تنزُّ ماءْ.

***

برج الجنون

٣

لستُ من وهمٍ ولا أقرأ برجاً..
صرتُ أمّاً
والذي ينفرُ من صدري حليب
....
بينما ترضعُ.. أبكي
ثمَّ أبكي...
وأنا أضغطُ شدقيها على صدري وجداً
....
قبلَ أن تفرغَ أثدائيَ غابتْ
لم أعدْ أحتملُ الفيضَ
ولا هجرَ البكاء...
لمَ لا أرضع نفسي؟
لأكنْ أمّي..
وألتذُّ بتحريمي عليّ
....
كلّ أنثى منذ حوّاءَ إلى آخر ماءْ
تحملُ الوزرَ.. وما بي من شقاءْ.

q q

بردى يا أبا العطاش

محمود مفلح

قد يموت الهوى وقد لا يموتُ فانهضي مثلَ قامتي يا بيوت

غرّدي في دمي فما زلت نشوانَ وعندي الجمانُ والياقوتُ

واشربّي فإنَّ وجهك غيثٌ وقطار الجفاف كاد يفوت

ما رميتُ السِهام إلا اقشعرتْ في يدي القوسُ واعتراني السكوت

ولساني منذ استقرَّ على الشعر لسانٌ بمثله ما بُليت

هو صَلٌّ متى يواجه صَلاً وإذا جَنَّ ليلُه عفريت!!

يتعالى عن السفاسف حتى لا يعاني ما تنسج العنكبوت

***

ضربةٌ الشعر قد أصابت حروفي وتولى شبابتي (هاروتُ)

فأنا لم أزلْ عصيّاً على الكسر ودمعي في مقلتي زمّيتُ

أقطف التوت من شفاه الغواني وقليل على الشفاه التوت

وإذا عربدتْ من الطيش نفسي أسكبُ الزيت فوقها فتموت!!

ورفاقي هذا المضرّج بالفقـ ـرِ وهذا المتيّم المكبوتُ

علّمتْنا بنتُ المخيم أنا من خَشاش التراب حيناً نقوت!

وخيام تناسلت من خيام وأبٌ ذاهل وأمٌ صَموت

لم تُشرعْ ضفائر العشق (عمّانُ) ولم تكتحلْ لنا "بيروت"!

وطعامُ الرياض كان طعاماً مالحاً عندما إليها دُعيت

***

بردى يا أبا العطاشِ أبا الخيرِ ومن غير كفّه ما رَويت

أيها الألمعيُّ يا قارئ الكفِّ أعنّي فإنني قد نَسيتُ

تمنح العشبَ أغنياتِ الصّبايا وعلى زندك الطيورُ تبيت

بردى يا يقينَ كلِّ يقينٍ يا صديقي الذي به قد شقيت

رُدَّ عني الأذى فهذا قميصي مثقلٌ بالجراح والبحرُ حوت!!

***

قد مررنا هناك من جانب القصرِ ولاحتْ من البعيد البيوت

ومضغنا شوك الطريق وعزّتْ كِسرةُ الخبز يوم كِدنا نموت!!

أنت من أسندَ الجدارَ الذي مال وأنت الفتيلُ والكبريتُ

وإذا شاخت القناديل في الليل وألقت ظلالها (عتليت)

أشعلت كفُّ قاسيون نجوماً من سَنا برقها الدُّجى مبهوتُ
عجز الظلم أن يكون إلهاً وتولى في كِبْره الطاغوت
وأصلي قبلَ الصلاة صلاةً ينطق الطهرُ عندها والقنوت
ما حَزنا على فواتِ قطارٍ آخرَ الليل كل شيء يفوت
رُبَّ عرسٍ تخطَّر الحزن فيه وعروسٍ يزفها التابوت
أنا ماضٍ هناك أغسلُ وجهي من غبارِ الطريق إني عشِيت...

***

q q

أنَا لَسْتُ أنَا
أو انفصال

فوزي الشنيور

أُرمِّمُ عُمْريَ بالأغنياتِ
وَبالوَرْدِ أيَّامَ كَانَ يَحِنُّ عَلَيَّ
أحَاوِلُ ألاَّ أكُونَ سِوايَ
أحاوِلُ ألاَّ أغَنِّي إلاَّ بِصَوتِيْ
أحاوِلُ أنْ أتَبدَّى ـ كَمَا كُنْتُ ـ مِثْلِيْ
فلا أستطيعُ
فلا أستطيعُ
لَقَدْ حَاصَرونِيْ بِمَا قَدْ أعَدَّوا
لَقَدْ أغْلَقوا كُلَّ بَابٍ يَمُرُّ إلَيَّ
لَقَدْ مَزَّقُوا كُلَّ لافِتةٍ قَدْ تَدلُّ عَلَيَّ
أعَادُوا صِياغَةَ رِيْشِيْ وَأرْصِفَتيْ وَسهُولِيْ
لَقَدْ جَعَلُونِيْ الّذيْ لا يَمُتُّ إلَيَّ بأيِّ هَدِيْلِ
لَقَدْ خَلَقُونِيْ كَمَا يَشْتَهُونْ
أنَا صِرْتُ ضِدِّيْ

غَدوْتُ سِوايَ
كَأنِّيَ لَسْتُ أنَا
وَأنَا لَيْسَ ذَاكَ الّذِيْ فِيْ إطَارِيْ
وَلا هو يُشْبِهُنِيْ لا بِشَوْكِيْ وَلا بِجَلِيْدِيْ
لَقَدْ بَاتَ يُشْبِهُ غَيْرِيْ
كَأنَّا انْفَصَلْنَا
وَلَمْ يَبْقَ بَيْنِيْ وبَيْني إلاَّ صَدَى اسْمِيْ
فَنَحْنُ غَدَوْنَا غَرِيْبَيْن عَنْ بَعْضِنَا
نَتَرَاشَقُ غَيْثَ التَّجَافِيْ
فَأهْرُبُ مِنْهُ
وَيَهْرُبُ مِنِّيْ
فَأتْرُكُهُ يَتَوارَى
وَيَتْرُكُنِي أتَمَرَّغُ بَالّلَيْلِ أكْثَرَ
مِمَّا تَمَرَّغتِ الزَّنْبقَاتُ بِألْوَانِهَا

أَتَوَضَّأُ بِالنَّارِ أَكْثَرَ
مِمَّا تَوضَّأَتِ الشَّمْسُ بِالأَرْضِ
أَنْظُرُ حَوْلِيْ
أَرَى أَصْدِقاءً سِوَى أَصْدِقائِيْ
سِوَى هَؤلاءِ الَّذِيْنَ مَضُوا ـ مِنْ هُنَا ـ
وَهُمُ يَحْمِلونَ سِرَاجَ الصَّباحِ وَدَالِيَةَ اليَاسَمِيْنْ
خُطْوةٌ وَتَكُونُ البِدايَةُ
أَخْرُجُ مِنِّيْ وَأَمْضِيْ ـ بِدُونِيْ ـ
إلى حَيْثُ لا قَمَرٌ فِيْ يَدِيَّ وَلا قُبَّراتٌ
أُقَدِّمُهَا لِلَّذِيْنَ يَمُرُّونَ ـ كَانُوا ـ عَلَيَّ
أَمُدُّ دُجَايَ
أُكَثِّفُ كُلِّيْ
لأُنْجِزَ مَا رَتَّلُوهُ عَلَيَّ
فَأُسْرِعَ نَحْوِيَ (نَحْوِي الَّتِيْ عَجَنُونِيْ عَلَيْهَا)
أَلُمُّ زُهُورَ الضِّيَاءِ وَأَتْلِفُهَا بِرَحِيْقِ الجَفَافِ
أُعَلِّقُ مَشْنَقَةً لِلغُيُومِ عَلَى شَجَرٍ
لا يَرُقُّ وَلا يَسْتَرِيْحُ
لِيُدْرِكَ أَصْحَابِيَ العُظَمَاءُ
بِأَنِّيَ لَسْتُ أَقَلَّ فَسَاداً وَلا عَبَثاً مِنْهُمُ
فَأَنَا صِرْتُ مِثْلَهُمُ أَوْ أَكَادْ
أَنَا الآنَ لَيْلٌ طَوِيْلٌ
أَنَا الآنَ مَا يَشْتَهونَ
أُحَابِيْ الَّذيْ لا أُحِبُّ
أُصَوِّتُ حِيْناً نَعِيْقاً
وَحِيْناً نَهِيْقاً
أَرُشُّ الحُقُولَ بِدَمْعِ الأَنِيْنِ
وَأَلْبَسُ فِيْ قَدَمَيَّ حِذَاءَ الرَّمَادْ
أَنَا كُلُّ هَذَا
فَمَاذَا تَبَقَّى عَلَيَّ
لأَجْمَعَ كُلَّ الأَعَاصِيْرِ بَيْنِي وَبَيْنِيْ
لأَجْعَلَهَا فِيْ يَدَيَّ
فَإِنِّيْ صَبَغْتُ يَدَيَّ خَطَايَا
تَرَكْتُ الغَرَابِيْنَ تَأْوِيْ إِلَيَّ
تَحُطُّ عَلَى شُرُفَاتِيْ مُدَجَّجَةً بِالعِتَادْ
لِيَ الآنَ أَنْ أَتَمَرَّدَ
مِثْلَ العَواصِفِ
مِثْلَ الخَرِيْفِ الَّذيْ يَحْمِلُ الوَيْلَ
مِثْلَ الحَرَائِقِ ـ تِلْكَ ـ الَّتِيْ تَرَكَتْ
جَيْشَهَا يَتَسَابَقُ أَحْصِنَةً فِيْ جِهَاتِ الوِهَادْ
لِيَ الآنَ أَنْ أَتَوَحَّدَ وَحْدِيَ
ثُمَّ أُشَكِّلَ مِنِّيْ رِيَاحِيْ
وَأَمْضِيْ لأَنْثُرَ حزْنَاً عَلَى كُلِّ مَنْ
يَهِبُ الفُلَّ
أَوْ يَنْشُرُ الحُبَّ أَجْنِحَةً فِيْ سَمَاءِ الحَياةِ
أَظَلُّ قَبِيْحَاً
وَلَيْسَ لَدَيَّ كَمَا لِلحَمَامِ
فَإِنِّيْ أَخَذْتُ نَقِيْقِيْ غِنَاءً
لِذَلِكَ

وَلَّى الصَّفَاءُ بَعِيْدَاً
يَحُطُّ عَلَى شَجَرٍ لَيْسَ مِنِّيْ
فَكُلُّ الْعَصَافِيْرِ تَتْرُكُ أَشْجَارَهَا
لِلَّذِيْنَ أَتُوا يَقْتُلُونَ الْجَمَالَ
وَتَصْمُتُ خَائِفَةً مِنْهُمُ وَعَلَيْهَا
فَكَيْفَ إِذاً سَأَكُونُ جَمِيْلاً
وَلَيْسَ لَدَيَّ سِوَى مَطَرٍ مِنْ خَرَابٍ
لِهَذَا
تَمُوتُ الْحَدَائِقُ حِيْنَ يَجِيْءُ الْخَرِيْفُ
وَيَتَّشِحُ الأُفْقُ مِنْ بَعْدِ آثَامِنَا
بِقَمِيْصِ السَّوَادْ

q q

وداعاً نزار

رجب كامل عثمان

أخيراً ترجّلتَ ..
يا فارسَ العشق والعاشقينْ
أخيراً ترجّلتَ ، يا سيّد الحرفِ..
يا منهل الحبِ للظّامئينْ
أخيراً ترجلتَ لما تعبتَ
وكنتَ المؤازر للمتعبينْ
أخيراً .. تنازلتَ عن عرش كسرى
وما كنت أحسبُ أنكَ تمضي ..
وحيداً لتنفض عنا غبار السنينْ .
أخيراً رحلتَ
عزيزٌ علينا رحيلكَ هذا
وأنتَ المسافر فينا زمانا
وأنت هوانا ، وأنتَ مُنانا
وأنتَ المغامر ، أنتَ المهاجر
هل أغضبتكَ القبائل لما ..
تنادَوا لقتلكَ حين امتطيت الحصانَ
وغادرتَ تدعو أناساً سوانا
فتبت يدانا وتبت يدانا
عرفناكَ لمّا حزيران أدمى
ظهورَ الرجَالْ
عرفناك فجراً ندياً وعشقاً
يفوق الخيالْ
عرفناك جيلاً يحاول رفض الهزيمهْ
ليعبر فينا دروبَ المحالْ
عرفناك في يوم قانا جريحاً
وفي القدس طفلاً .. يعانق جيل الحجارهْ
كثيراً رأيناك تبعث فينا
نداء الطفولهْ
كثيراً رأيناك تُلهبُ فينا
شموخ البطولهْ

كثيراً كثيراً ، وحسبك أنّا ..
بلغنا بشعرك سنَّ الرجولهْ
غريباً تموتُ
وأنتَ الدمشقي قلباً وروحاً
غريباً تموتُ ...
فهل آن للجرح أن يستريحا؟
كثيرونَ قبلك جاؤوا إلينا
كثيرونَ بعدك ثاروا علينا
وما كان مثلكَ ..
يسكن فينا ، زماناً
ويسكن في مقلتينا

أخيراً تعود إلينا مسَجّى
لتنظم فينا قصيدة عشقْ
أخيراً تعود وتغفو طويلاً ..
هنا في دمشقْ
فنم يا صديقي ..
وثق أن مثلكَ ..
حين يُحبُّ ، يُحَبُّ بصدقْ
لأنك ما كنت كالآخرينْ
لأنك أنقى من الياسمينْ
وداعاً نزار ...
أيا فارس العشق والعاشقينْ

q q

تطارحني حزنَها نخلةٌ

زهير هدلة

(تطارحني حزنَها نخلةٌ في العراق)
فأجثو على ركبتيَّ
أعدُّ سنين السنا والكؤوسَ التي أثملتني
وأركبُ خلفَ خيولِ الرشيدِ
لعلي إذا جئت موتي
يكونُ بهياً كما أشتهي
أو النصر يعقد راياته البيضَ فوقي
فيرجعني شجوها نحو يأسي
ويصرخ خلفيَ علجٌ كريهٌ يمزّق آخر خيطٍ لسكري
أمرِّغ وجهي بطينِ الفرات لكي أتباهى
إذا أنكرَ الصحب ُوجهي
ولوني
وأصرخ :إني ، وإني
فيأنف وجهي ترابٌ تعوَّد عزَّ البنين
فأبكي لأني
، لأني الذي لم يبع للغريب سماهُ
ولكنَّ هذي السنين غريباً رمتني
وأنفرُ نحو أخيَّ القريبِ
فينكر أني
أعود إلى نخلةٍ ذات حبٍّ دعتني
أهز، أهز ،ولكن
تساقطُ حولي دماراً
ونارا
وذئبانَ حمر العيونِ
تجدِّع أنف النخيل ، وتفترس الماجدات
تعبُّ زيوتَ البلادِ بأوداجها القاحلة ْ
فتهتزُّ من حزنها نخلتي
وتنساب من جذعها الـ..كان يزحمُ أفقَ السماءِ دموعٌ

بلونِ الرماد
وتعرضُ عني
فأسأل كيفَ ؟
أتنكرني نخلتي!!
وأبحث حولي
لعلي
إذا ما عزفت لها من تواشيح أهلي تحن إلي
أفتش في الريحِ عن مزقة من قصبْ
لعلَّ القصبْ
إذا ما توطَّنَ بين الشفاه يحنُّ
ويطلق آهات أهوارهِ
فيرجع أهلي العربْ
ويبعث ما بيننا من نسبْ
فتدمى شفاهي
ولا من نداءٍ
يعود بأهلي
ولا من نشيدٍ
يعيدُ الذي ضاعَ بين لهيبِ الوعيد
و سحرِ العروش
وتدمى شفاهُ القصبْ
يطالعني صدرُها أسودَ الطلعِ غثَّ الإهابِ
فأبكي
وأسند رأسي لجذعٍ
تعودت منه الهوى والأمانَ كما صدر أمي
التي أرضعتني
وحبَّ العراق
وأهلِ العراقِ
حبتني
وأذكر أكتافها الشاهقات
إلى النجمِ ،كيف شقياً حَمَتني
وكيفَ استطاعت
مع القحطِ ألا تضنَّ عليَّ
وكانت تساقِطُ كل مساءٍ بكفي قمرْ
وكنت أعدُّ النجومَ على سَعفِها
وأكتب تحت الجريد رسائل عشقي
وآمنها لا تبوحُ بسريَ للحاسدين
فأبكي،
وينفطر القلب مني
لأني
أنا العاثر الضائعُ
فقدت ـ ومالي ذنبٌ ـ
بلاداً
أحبَّ من الخلدِ عندي
وها عدتُ هذي العشية وحدي
أغنّي
بحرقةِ يتمي
و ثكلي
،وعاري

ونكران أهلي
وتيه الصحابِ
وغدر الذئابِ
أغني
أغني اشتياقي لأرضِ العراق
وماءِ العراق
وشمس العراق
وقامةِ نخلٍ تعلمتُ منها الشموخَ
وكانت
تطارحني حبَّها كلَّ ليلٍ
فما بالها ... ويحَ نفسي
جفتني!!؟

q q

القصة

في الضفة الأخرى .... غسان كامل ونوس

أحلام .... إبراهيم خريط

من آخر الحلم يفيق الصمت .... إبراهيم سليمان نادر

احمل بابك وارحل .... وجدان أبو محمود

حلم البلبل .... أنور عبد العزيز

فالنتاين .... رياض طبرة

في الضفة الأخرى

غسان كامل ونوس

أصواتهم تعلو، خلجات مضطربة تراود جسدي عن تكوره. ما يزالون في الضفة الأخرى. الظلام يوشك أن يسود، لا أستطيع تمييز هياكلهم، حتى وهم يقتربون أكثر.

ليس الأمر سهلاً. المسافة بين القرية والنهر ليست قصيرة. أراض مستصلحة بشقى العمر وشقّ الأنفس. وشجيرات واعدة تتناهض بانتظام. والخطا تتعثر في الدروب الضيقة بين الحفافي الحجرية. التربة المروية تتشبث بالأقدام المتسارعة صوب النهر الذي علا ضجيجه بعد أيام من الهطل الجاد.

لم يخطر في بالي أنني سأحاصر في هذه الضفة. وليس من عادة النهر أن يفيض. مضت أزمنة الفيضان، الشح تتزايد ملامحه في البقاع كلها، والصحو المرّ يتواصل أياماً كانونية لم تعد تخيف، ولم يعد مجنوناً من يخرج إلى البرية فيها.

لكن من يترك القرية اليوم ليس عاقلاً!

*

خرجتَ، وعبرتَ النهر الذي بدأت مياهه تسيل، لتزيل بعض أصداء الإشفاق والرثاء عن سريره المهجور!

ليس سريرك أقل هجراً. ألهذا كنت تحاذر أن تقارب النهر كيلا يذكّرك به؟! حتى وأنت تتجاوزه من فوق المعبر الضيق، كانت بقايا السوائل الراكدة تثير اشمئزازك، وكان يخطر في بالك ما لا تود من تشابيه تلح، رغم اللون القاتم: النهر يحيض، وحيضه قاتم! الحيض عنوان خصوبة متوفزة، واستعداد كوني لإعلان حياة. ربما هو كذلك عند الكثيرات، كنت تقرأ، وتظن، وتنتظر. طال الانتظار حتى صار عنواناً آخر مختلفاً. النهر يحيض، النهر ليس أنثى مدّعاة، ولا حيضه مرتهناً لأنثى مخصبة أو مقفرة، فللرجال حيضهم أيضاً!

تقول ذلك الآن، وأنت تسمعهم يصوّتون، ويتنادون من بعيد. وكنت تقول ذلك، وأنت بينهم، وهم يقولون ما لا يفعلون، ولا يقتنعون به؛ يصفقون من دون إعجاب، ويرقصون بلا فرح، ويهتفون من غير ولاء. تستطيع أن تشبّه مداخلاتهم الإصلاحية، ومطوّلاتهم المدحية،

وشعاراتهم، وتأكيداتهم، وخطواتهم الحثيثة، وحماستهم.. بسوائل النهر القاتمة التي تعجز عن الجريان، ويأنفها الطير، وينشط حولها الذباب الأزرق.

بتّ تعرفهم؛ لدغت مرات، وأنت تحاول ألا تظلُم، وألا تعمّم، وأن تتأكد. لكن.. هل فاتك ما يقال عن عقلٍ من يجرّب المجرّب. أليس وجودك هنا، وفي هذا الوقت تأكيداً لذلك؟! ولكن بطريقة أخرى، قد يطرحها البعض؛ سوّقها قبل ذلك، واتهمك بعدم السوية أو اللاتوازن. ترى ما الذي يضيرك إن نجح أبو رمّاح؟! لم تكن مرشحاً، حاولوا، قالوا: مثقف، ومعروف..

قلت: المؤمن لا يلدغ من جحر مرتين!

قالوا: تغيرت الحال، لم يعد في الأمر إلزام!

قلت: ليست المشكلة في الإلزام، بل في الالتزام!

قالوا: لكن البلد في حاجة لأمثالك.

قلت: لم تخلُ البلد ممن هم أجدر مني، هناك مثقفون ومتعلمون كثيرون ومعروفون.. من قِبَلِكم على الأقل!

لم تحدد لهم اسماً، رغم إصرار بعضهم كيلا يفوز أبو رمّاح. أكثريتهم أكدت أنه لن يربح؛ بل سيخسر خسراناً مبيناً؛ فليس من المقبول تربّعه على رقبة المنطقة من جديد، بعد زمن خلناه ولّى بلا رجعة تحت وهج الشعارات ووقع الخطابات ودقة النظريات.. أملاكه وزعت على من يستحق ومن لا يستحق، وفظائع أفعاله هضمها الكبار، وضاعت مفرداتها ومعانيها عن لواقط الصغار.. وليس من المعقول تشريع سلوكه وأخلاقياته وسطوته؛ هو الذي يلوّن ويتلوّن، يتسلل ويتمكّن، ويمنح بحسبان! هو الذي لم يشبع، ولم يرحم، ولا يرعوي. فكيف حصل ما حصل، وفاز بامتياز؟!

وقفتَ في الضفة الأخرى، أمامك الوعورة والحراج والغموض.. وخلفك النهر الذي بدأ يضطرب مترجماً بعض أفكارك. عدت إليه. كانت تيارات تتدفق من علٍ. تحاول أن تجرف البقايا اللزجة، بدأت تنشرح، تقطيبات ملامحك تتفكك؛ هل أنت في واحد من قوافل أحلامك التي مللت إيقاعها، وملت أطيافك؟! عكر المياه التي تتسارع باطّراد أبهى من القتامة المزمنة في المجرى الداكن.

تمنيت في لحظات مجنونة أن تنهمر التيّارات الهادرة من قمة الجبل والجروف الصخرية، شلالات تهبط بقوة فوق البيوت المستحدثة التي تتسلق السفح عاماً بعد عام، وتنحدر في الطرقات المسودّة، لا تبقي ولا تذر؛ فليس ما في البلدة أقل مما في هذا المسيل من أدران، ولا ما في النفوس من مفرزات أقل تلويثاً وتشويهاً مما تجتاحه مياه الفيض!

تتنقل بناظريك بين الماء المتسارع والبلدة التي تكاد تضيع وراء خيوط المطر المتغازر، وتفكر، وتقلق، وتتمنى.. الماء يملأ سرير النهر، ويتوزع فوق الجوار. تراجعت قليلاً.. كثيراً إلى الكهف القريب، تعرفه، زرته مرات؛ كلما أحسست بخيبة، جئت تتجرع المرارة وحيداً. قد تتأخر، لا مشكلة في ذلك، لا يسأل عنك الكثيرون، لم يعد من يسأل عنك، حتى من كانت تنتظرك في الدار، ملتك، وذهبت مع حيضها الذي لا يتأخر إلى أرض أخرى، رجل آخر؛ لم تنزعج، ولم ترفض. انفضّ ما كان من اجتماع بينكما بلا كبير أسف؛ رغم أنها تشيع أنك السبب. فيما ترجّح أنت أنها عاقر. الأطباء بعد علاجات وصور وتحاليل ومراجعات مديدة يقولون: ما من سبب في أي منكما. لكنهم يحيضون أيضاً!

*

الحال في الوظيفة لم تكن أهون، كل ما فعلتُه أنني بيّنت خطأ الإجراءات المراد اتباعها للتعاقد مع تلك الشركة. أعلم أنها قطاع عام، ولكن ذلك لا يسوّغ الامتثال لشروطها، وإذا ما كان نصف عمالها في سن متأخرة، فليس من المنطقي أن تتكفل دائرتنا بإعانتهم. لا تستطيع، لا تتحمل. والقوانين لا تسمح بخلافه.

لم يرقْ ذلك للمسؤولين، واستكملت الإجراءات بعد إقصائي.

- هل هذا مآلي بشهادتي وخبرتي وعمري.. وهذا ما أستحق؟!

"لا يهم.. الأهم أن لا تؤذي، إذا كنت لا تنفع!"

- وكيف أؤذي أو أنفع إذا ما كنت "تحت التصرف"؟!

صرت أهرب إلى هذا الكهف أيام الصحو المراوغ عابراً المجرى، محاولاً ألا أنظر إلى قاعه، كيلا أتكبد المزيد من الآلام. وأفكر: مجرى السيل الخاوي، مجرى العمل، مجاري الحياة..

الآن.. فاض المسيل، عجزتُ عن العودة إلى البلدة التي ترقص لفوز أبي رمّاح. سيتسيّدها أعواماً، سيكون واجهتها بأصواتنا، بعدما ساسها بأمواله وعلاقاته. إنهم لا بدّ يقولون: هذا فرح السماء بفوزه، ولا غرابة في أن يكون له كرامات كان يخفيها تواضعاً، وستظهر تباعاً!

"لماذا تحزن إذاً؟! لم يتغير أمر، كان.. وما يزال!"

ـ أحزن لأننا شرّعنا له ذلك، ربما كان لديه بعض الخجل أو القلق.. أما الآن، فسيكون الأمر أسوأ بما لا يقاس، وسيكون من الصعب الوقوف في وجهه، ناهيك عن التخلص منه. أحياناً أقول: من كانوا مثلنا لا يستحقون أكثر من ذلك. وأعود لأخفف: ليس الجميع. هناك من هو مظلوم.. مثلي. ها أنا وحيد بارد مقفر، وبيني وبين البقاء أوقات لا تطول إذا ما ضلّوا عن مكاني، وضللت عن إرشادهم. لم نكن يوماً في طريق واحدة، ولم تكن خطواتنا تؤدي إلى لقاء. قد نتقاطع، لنفترق بسرعة. الآن.. هم يبحثون عني، غريب، لماذا؟! منذ متى؟! عودة الوعي، صحوة الضمير، أم أنه إجراء إنساني لرد التهمة، أو سد الذرائع؟!

إذاً، هم ليسوا صادقين في البحث عني، يصوّتون، يتنادون، ليقنعوا أنفسهم بأنهم قاموا بما يمكنهم، وسرعان ما يعودون من حيث أتوا؟! وأبقى وحيداً أمام مصير غامض؟! وهل كنت في كل ما مضى إلا في مواجهة المجهول؟! أليس المجهول بكل ما يمكن أن يحمله أهون من المعلوم الذي واجهت، وينتظرني إذا ما عدت؟!

لكن النهاية هنا قارسة.. مزقاً بين أنياب وحشية، أو تجمداً من البرد، أو هلعاً من الظلمة!

هم سيعودون، سرعان ما يعودون، وإذا ما أردت البقاء حقاً عليّ أن أقوم، ألوّح لهم، أنادي.. قد لا يسمعون، ولا يرون، وأعود إلى مواجهة ما هو أعظم!

هل أنهض لأقوم بما يلزم، كي يعلموا بوجودي؟! ويعملوا على إنقاذي بأي وسيلة؟!

الآن.. لا أستطيع التفكير أكثر، لا أقدر على الصبر أكثر، لا أعرف معنى أن أكون بينهم من جديد، ويكونوا المخلّصين، وأنا الضحية التي ستعيش ما تبقى ممتنة لهم، هم الذين ظلوا طوال ما مضى، غير آبهين بكل النصال التي انغرست في مسامي؛ بل شاركوا بالتصويب والتزويد، والتغافل عن الأنات!!

الآن علي أن أقرر، رغم أن قراري ليس معناه الخلاص، فقد يتجاهلون رؤيتي محتمين بالظلام الذي يزداد، ويتغافلون من جديد عن صراخي. ولكن علي ألا أهرب أكثر، علي ألا أقرر انتحاري المجاني. لن يفيد هذا شيئاً، وسيكون تأكيداً لما يقولون من أن مساً أثر بي، ففرتْ زوجتي مني، ونُقّلتُ في الوظيفة، حتى استقرت بي الحال بلا عمل، ووصلت في أفكاري إلى لا جدوى، وهربتُ في ليلة ماطرة إلى النهر لألقى حتفي..

عليّ أن أقرر المواجهة من جديد.

الهطل في ازدياد، والعتمة تسود، والملامح تتلاشى، والأصوات المتناوبة في الضفة الأخرى تنوس. هل فات الأوان؟! عليّ أن أجرّب، أن أصرخ، أشعل شيئاً.. أن أبحث عن مكان للعبور. عليّ أن أقوم بشيء ما، لأتأكد أنني مازلت في قيد الحياة الذي يضيق أكثر فأكثر.

q q

أحلام مصادرة

إبراهيم خريط

عندما عادت إلى البيت، داعبت خيالها الخواطر والأحلام، وأثارت الرعشة اللذيذة مشاعرها.. أحسّت بقوة غريبة تنتفض في جسدها فودت أن تقفز كما يقفز الأبطال الكبار، وأن تلعب كما يلعب الصغار، وأن ترقص وتغني وقد غمرها الفرح، فهي تكاد أن تمتلك الدنيا بتخرجها الجامعي هذا اليوم، والحبيب الذي تربطه بها علاقات المودة والألفة والذي هو من أوائل الناجحين سيدق بابها هذا المساء.. فارساً سيأتي، رقيقاً لطيفاً أمامها ومع من يقابله بالمودة والترحيب، وعنيداً شديداً في وجه من يقطع الطريق أمامها. وبخفة ودلال كطائر يحلق في الفضاء تخيلت أنهما يطيران معاً إلى عالم آخر.. عالم الحب والولاء والوفاء..

باسمة الثغر كانت.. رائعة الجمال.. شقراء الشعر والبشرة، زهرة ربيعية، كالحلم كانت، تهيم في عالم الخيال، تبكي إن قرأت قصة حزينة أو شاهدتها على شاشة كبيرة أو صغيرة، وتفرح عندما تتحقق آمال العاشقين.

عادت إلى البيت ودخلت.. مثل حبية دخلت وابتسامة الفرح على وجهها. فاستقبلوها مهللين مزغردين عندما تلقوا منها خبر تخرجها.. والدها، أمها، أخوتها الصغار وأخواتها. كانوا فرحين بنجاحها، وهي فرحة به وبالحلم الذي تنتظر منه أن يصبح واقعاً هذا المساء عندما يطرق الحبيب بابهم ويتقدم لخطوبتها.

وفي المساء أثارت طرقات يده على الباب انفعالاتها وعواطفها، ودنت من مدخل البيت عندما فتحت له شقيقتها الصغيرة، كانت تصغي لتسمع صوته يسأل:

ــ والدك هنا؟

ــ نعم. من أنت؟ ماذا أقول له؟

ــ قولي له: صديق.

فوجئ والدها عندما رآه على باب بيته، فهو ليس من أبناء جيله. ربما رآه مصادفة مرة أو مرتين، كما أن أبناء البلد يعرفون بعضهم قليلاً إن لم تربط بينهم علاقات الصداقة أو القربى.

رحب به كما يفعل صاحب البيت مع ضيفه، دون أن يسأله من أنت وماذا تريد. فالعادات والتقاليد لا تسمح بذلك. وفي ذهنه أن ما وراء هذه الزيارة سيعرفه بعد قليل.

هي وحدها كانت تدرك أبعاد هذه المفاجأة. وعندما سألتها والدتها تظاهرت بأنها لا تملك الجواب عندما قالت لها:

ــ هذا الشاب زميلي في الجامعة. أقصد أنه تخرج هذا اليوم مثلي، وهو من الناجحين الأوائل.

ابتسمت أمها، ورمقتها بنظرة تعبر عن أكثر من سؤال. وأعدت لهما القهوة، فتناولها زوجها من يدها عند باب غرفة الضيوف، وبنظرة خاطفة رأت ملامح هذا الضيف.. مظهره الأنيق، والخجل الذي يبدو على محياه.

وعندما التفتت إلى ابنتها قالت لها وهي تبتسم.

ــ هل من المعقول أنك لا تعرفين ما وراء هذه الزيارة؟!.

بيد ترتجف تناول الشاب فنجان القهوة، وفي ذهنه سؤال: من أين أبدأ؟ وماذا أقول؟ وبعد لحظات من الزمن بدأ يثني على الرجل مشيراً إلى إبداعاته الأدبية في الشعر، وقصائد الحب التي ينشرها في الصحف والمجلات، ويلقيها أمام الجمهور على منابر المراكز الثقافية. وفي ذهنه تبلورت فكرة شدّت عزيمته وحرّضت جرأته، وأزاحت حمرة الخجل عن وجهه عندما وجد نفسه يسلك الطريق المؤدي إلى الهدف، والرجل يهز رأسه ويحاوره، والانطباعات الإيجابية تلون صورته وردود فعله.

بعد دقائق من الحديث والحوار صمت الشاب، عندما أراد أن ينتقل إلى الموضوع الذي جاء من أجله. تلكأ وتلعثم مرة أخرى عندما قال:

ــ والآن أيها العم.. جئت أطلب القرب منكم بعد تخرجي الجامعي، والزواج من ابنتكم التي تخرّجت أيضاً.

ذهل الرجل عندما فوجئ بهذا الطلب. ثم هدأ وقال:

ــ أمهلنا أسبوعاً أو أسبوعين، لا بد أن نسأل، نسأل عنك، ونسأل الفتاة عن رأيها.

أحس الشاب بالفرح، فسارع إلى القول: تسألون عني؟ هذا حقكم ولا مانع لدي. أما ابنتكم فهي موافقة.

انتفض الرجل وقال بحدة:

ــ كيف؟ من قال لك ذلك؟

ــ نحن.. أقصد أنا أحبها وهي تحبني، ونحن متفقان على الزواج بعد تخرجنا.

هبّ الرجل يرتجف من الغضب، وقال مستنكراً:

ــ أنت وهي متفقان؟!. تتفقان من ورائي ؟! تتحدث بوقاحة عن علاقتك بابنتي وعن الحب الذي يجمع بينكما؟!. عيب هذا الكلام. أعوذ بالله واستغفر الله. والله لو أنك لست الآن في بيتي لجاءك ردي بشكل آخر.

ــ عمي....

ــ اسكت، لا تقل عمي. لا أسمع منك هذه الكلمة أبداً.

أحس الشاب بالأسى واليأس وقال بشيء من العجب والاستنكار:

ــ أنتم أيها الكبار تتابعون الأفلام والمسلسلات وتتعاطفون مع العشاق والمحبين في هذه الأعمال الفنية، وأنت أيها العم تكتب قصائد الحب والغزل، فلماذا تتباين مواقفكم عندما تطرق هذه الأحداث أبوابكم؟!

ــ قلت لك اسكت، اسكت وانصرف.

كانت ابنته ترتجف مذعورة وهي تسمع صوته وصراخه. وبعد أن غادر حبيبها بيتهم نادى عليها والدها بصوت غاضب، فدنت منه مطأطئة الرأس وهي تشعر بالخجل والفزع. فصرخ في وجهها:

ــ ماذا سمعت يا ابنة الـ........؟ بينك وبين ابن الحرام هذا الذي جاءنا لقاءات وعلاقات؟ ومن ورائنا؟! لا تلومي إلا نفسك لو أنني سمعت أنك تتصلين به أو هو يتصل بك.

لم تنطق زوجته بكلمة عندما رأته منفعلاً، ويعقب غاضباً:

ــ مصيبة، ابنتك مصيبة. تتبادل الحب مع شاب؟ ومن وراء ظهرنا؟

أرادت زوجته أن تخفف من شدة انفعاله وغضبه، وأن تذكره بقصائد الحب التي يقرأها أمامهم رافع الرأس متباهياً فخوراً عندما يكتبها، وبفعالياته الأدبية التي ينشرها في الصحف والمجلات، ويشارك بها في النشاطات الثقافية والتي لا تخرج عن هذا الإطار. لكنها التزمت الصمت خوفاً من تأزم الموقف مما يؤدي إلى مصيبة أو كارثة.

بعد ساعة من الزمن، وكما يحدث كل يوم، جلس على المقعد أمام الطاولة، يدخن لفافات التبغ ويشرب فناجين القهوة، وفي يده قلم يكتب به قصيدة حب وغزل.

q q

من آخر الحلم يفيق الصمت

إبراهيم سليمان نادر

آه، يا (رأس العش).
أيتها الصخور والضفاف
أما من وكر صغير، لعاشق يتلظى
بأعراس الدوري والوروار والنورس؟

***

(داليا)، هذا المخلوق المدمر يلاحقني، صداه يتردد في أذنيّ، يقضّ مضجعي في حلي وترحالي، لا وسيلة لمعرفة أخبارها.

في آخر الزقاق وقفت قبالتها وسلّمت عليها. سألتها عن أحوالها، فأشرقت أساريرها باندهاش وهي ترد تحيتي وتشكرني على مبادرتي.

قالت لي:

ـ افتقدتك؟.

ـ دعوة أتتني من (مصر)، لأحضر الاحتفال.

ـ أي احتفال؟.

ـ فازت قصتي بجائزة (نجلاء محرم).

ـ مبروك، ولماذا عدت إذن؟.

ابتسامة باهتة ارتسمت على شفتيّ، سرقتني من التمتع بلقياها، فتركت السؤال خائباً بلا جواب.

مشيت إلى البيت يرافقني شعوران متعبان، يا الله، كم تلعب المصادفات دوراً في حياتنا،

تساؤلات لا حصر لها تراكمت في ذهني حول تلك المرأة التي تمنيتها يوماً، لكني لا أجرؤ على طرحها الآن.

كرهت أن أكون وحيداً. حاولت أن أقذف أحزاني ورائي وأبدأ من جديد. عكفت على الكتابة والمطالعة والرسم والتصوير، ثم الترحال من بلاد إلى أخرى.

فعلت كلّ هذا، لكن الإحساس بالوحدة والبُعد لم يفارقني. طيفها يلاحقني في اليقظة والمنام.

وصلت (رأس العش). كان الشتاء رائعاً في نسماته، وسمائه الماطرة، لكن جمال البحر وشدو لججه لم ينسني كبرياء البعد عنها. تمنيت ملء قلبي لو كانت معي هنا في عزلتي التي تتوهج ندية على صفحة الأزرق والفلك التي تمخر فيه.

حين تبدأ الشمس بالمغيب في (رأس العش)، تتخلى أسراب الطيور عن كسلها وتسقسق بصخب، كأنها تودع الشمس أو ترحب بالليل الذي سيأتي.

يبقى الهواء نائماً، يحرّك الأغصان والأوراق حركة واهنة، كأنه ينبهها إلى أنه موجود، وعليها أن تخشى غضبه الذي يسقط الكثير من أوراقها، لكن النسيم مغرور، لا يعلم أنه لا يسقط سوى الأوراق التي اصفرّت وتلاشى بهاؤها، وأن هذا سيسر الأغصان بالخلاص منها.

أظل أنا كالهواء، لا بالنائم ولا بالمستيقظ، لكني أتثاءب وأبادر إلى إحضار مذياع صغير وأجلس في مكان لا يصل إليه البرد، ثم استسلم للنوم رغم صخب وعراك الطيور.

تخيّلت بيتنا القديم، وحارتنا الجميلة، ولغط الصِبية فيها وحائط حجرتنا الدبق الذي أبلله بدموع لا تجد يداً تمسحها حتى يعود أبي في المساء قائلاً لي:

ـ الدموع في بيتنا ممنوعة يا بني، ومسموح بها عند تقطيع البصل.

صرخت وصرخ العشب معي والطحلب. كانت المرئيات تلعب دوراً كبيراً أمام باصرتي، مترجمة أفكاري إلى أحداث ومواقف لا أفق لها.

أخذت استخدم هواجسي النفسية بمفردات لغة الصوت، موحياً بأن هذه الهواجس حينما أستخدمها تتنافى عن دورها التعبيري لتنضم بمشاركة الحدث وترسيخ الإحساس بي.

هنا تذكرت حبيبتي، وكيف مرّت أفراح الحقول والمدينة والنهر المنساب والصيادين ومرح الصبية في الصيف.

كانت (داليا) تنام قبالتي مثل سنبلة خضراء، أيقظ لحمها الطبشوري شموساً مجنونة في طرقات ودهاليز دمي المرتعد، لكن نصل الليل انغرس في قلب النهار لتتساقط العتمة ثلجاً أسود، لكنها تضحك فتنحدر النجوم والكواكب من أعلى وتخبئني في خصلات شعرها الأشقر المديد.

كان الحزن آنذاك حمامة ترتدي ثوب الحداد، ترف محلّقة تحت المزن، ثم تتحول بعد حين إلى يد مرتعشة الأصابع، وتفتح نافذتي لتدلف إلى الداخل ملكة دهماء الشعر، لقامتها كبرياء الرمح الغاضب.

هتفت في داخلي بأنماط مأساوية: (آه... لزمن العزلة والغربة والكآبة والشقاء).

في (رأس العش) قلت لنفسي: (ماذا فعلت؟ ظهري المقوس يسيء إلى سمعة مدينتي،

الجياع والمرضى والشيوخ، هم وحدهم الذين يمشون مثلي، هل أنا شيخ، أم جائع، أو مريض فعلاً؟).

أنظر إلى مرآة وجهي، لماذا أنا عابس هكذا؟، أقفل فمي وأبتعد عن ملامحي. أمشي بخطى حيوان مطارد، أتجنب الأرصفة والشوارع، الأشجار قبالتي صفراء عارية الأغصان، بلا أوراق أو عصافير. أصبحت مثل هر مشرد، يقذفني الفراغ إلى الفراغ.

أبتلع حبوباً ملساء صغيرة وأنا أبتسم ابتسامة متشفية، هي وحدها التي باستطاعتها أن تنقذني من تعاستي، لكن طيف (داليا) يلاحقني أينما حطت قدماي.

صرتُ شبيهاً بوطواط هرم أعمى، جناحاه محطمان..

لا أحد يضمد جراحات صهيلي المتعب.

أصبحت اليوم مثل نهر كسول، سئم من حلمه الليلي ورتابة انسيابه الرتيب وأمانيه الضالة في النهار.

تفتقت ذاكرتي وخرجت عن عزلتها. تخيلت أطفالاً عراة يلعبون عند الضفتين، تجلجل ضحكاتهم وصيحاتهم المرحة فضاءات النهر والمدينة. راقبتهم بفضول وتاقت نفسي إلى مشاركتهم في اللعب. وجدت نفسي أتخلى عن كسلي.

فجأة أهجر مجرى مخيلتي وأندفع نحو الأطفال محاولاً اللعب معهم، لكن الأطفال بوغتوا بي وراحوا يصرخون فزعاً مني. طفى بعضهم جثثاً هامدة بعد أن خنقتهم لججي الراكضة. انسحبت متألماً من الضفاف، عائداً إلى مجراي القديم، مقسماً أن لا أغادره مرة أخرى.

هرع رجال أشداء إلى النهر وانتشلوا من مياهه جثث الأطفال الطافية..

ادعى الواقفون بأني قاتل وأنهم شاهدوني وأنا أقذف بالأطفال إلى النهر. أقسمت لهم بأني بريء، لكن الناس لم يسمعوا سوى خريري يقوى ويضعف، يعلو وينخفض.

حمدت الله أن (داليا) لم تكن معهم. كان الأطفال صفر الوجوه، ذوي أبدان هزيلة مغطاة بثياب متهرئة، وأنا منذ بدء الخليقة عاطل عن العمل، أعشق الغناء ونسوة الزقاق والنهد النافر والمطر.

مغرم بالكسل والعشق منذ طفولتي والتلصص من شقوق الأبواب وعن ما يحدث في العتمة.

آه، كم أحب العالم الجميل، والبحر والشعر والجبل وغابات اللوز المتفتقة في عيني (داليا).

تذكرت أزقة مدينتي وأحياءَها القديمة. كانت الأبواب والنوافذ والشناشيل تفرش صدرها أمامي، أتخيلها حبيبة وفية تنتظرني، كي تضمني إلى حضنها وتنسيني عذاباتي. يتراخى جسدي وهو يتنقل بين الأزقة والأحياء، فيحس أين أتجه بدفء يتسرب من مسامات جسدي إلى روحي.

هاهي الذكريات تتوالد من الأزقة. هنا ظهرت بدايات مراهقتي، وهناك تعرفت على أول فتاة في حياتي، وتحت ذاك الركن لمست تفاصيل أول جسد أنثوي. أحس بحميمية تجاه الأمكنة، وأنها جزء مهم من كياني الذي يتداعى.

أغمض عيني وأنا أنتقل بسهولة بين الأمكنة. من هنا أستطيع الوصول إلى بيت صديق عمري، الذي أمضى فيه فترات طويلة صاخبة مع نسوة مختلفات في الشهوة والعطاء. ضغطت على أصابعي بقوة. ظننت لوهلة أني سأطير إلى عالم جميل مع (داليا)، تمنيت حينها أن أصف روعة لمعان عينيها والبريق الآسر الذي يشع منهما ويعطي للدنيا بهجة وألقاً متزايداً.

كانت تسير إلى جواري مبتسمة وكأنها حمامة بيضاء ترفرف بالقرب مني وتعطي لحياتي معنى جديداً.

تركنا (رأس العش) وراءنا، وسرنا معاً إلى عمق المدينة التي أشرعت صدرها وقلبها لعشقنا العذب. كانت ذاكرتي تتألق وتصفو وتطلق صرختها لتغطي فضاءات الشطوط والمدينة.

ألا تحس هي بأن ضياء حبي يتحدى المسافات الشاسعة؟. لم لا نتحد؟.

سؤال تجرعته معنا لجج الشاطئ المحب. نداء غرق في دمعي، وهمسات تمنيت أن تنشلني من عالمها الضوئي.

عند (رأس العش)، لمحت من بعيد شبحين يسيران جنباً إلى جنب. اقتربت منهما، كان شاب يافع يمشي لصق فتاة. يداهما متشابكتان. جلسا على صخرة وراحا يثرثران. غرقت أنا مع حلمي الجميل.

ما أضيق الأرض هنا، ليتني أحيا في رحاب الزرقة المديدة.

(الحب......).

كلمة يرددها العاديون، لكنهم لا يملكون طاقة على فهمها.

على الشاطئ، تشهق الفتاة حين يرشق الموج قدميها ويعجب الفتى:

ـ ما بك؟.

ـ لا شيء، رأيت نورساً يهوي إلى البحر.

ـ هل تمنيت شيئاً؟.

تضحك بخجل لذيذ:

ـ نعم.

ـ ماذا تمنيت؟.

ـ لن أقول.

ـ أخبريني بالله عليك.

ـ تمنيت أن يشع حبّنا ويخلد مثل أسراب النوارس التي تزين السماء.

ـ القلوب تتشابه، ألسنا كائنات حية كما يقولون؟.

اقترب الفتى قليلاً من أنثاه، وبقيت أنا أرقبهما في الظل.

ـ اقتربي..... اقتربي.

خرجت من بين شفتيها حروف دافئة، ولجت في أذنيّ، فاحمر دمي، قال لها:

ـ اقتربي مني.

قالت بغنج:

ـ لا أقترب، ربما أصعقك.

اقترب الفتى من أنثاه والتحم بها.

ـ سوف أصعقك، أنصحك بالابتعاد عني، ستحترق وتقع كارثة.

مدّ الفتى ذراعه واحتضن خصر الفتاة.

ـ أنت شجاع.

ـ لا، بل أقترب من الجنون أو الشهادة.

أمسك الفتى يدها، وأمسكت هي بيده.

كدت أشهق، فتخرج شهقتي داخلي المستعر.

بات الشاطئ حولنا سديماً يتكاثر كزوبعة ساكنة تلوب في ثنايا الجسدين الملتصقين، والعالم من خلفنا يتمدد على الصخور بليونة منسابة خلطت الجبل والبيارات بموج البحر، ثم يلج بكل زاوية من زوايانا، حينئذ تعريت من جديد ولم تلحظ (داليا) أن جلدي قد سقط على الأرض، ولم يعد معي شيئاً أستر به جسدي.

كانت مخيلتي تبارك صدرها من كل الجهات وهي طافحة بالاشتعال والعبق الشجي في ملامسة الرخام الإلهي.

أصبح صدرها باتساع الأرض، ووجهها تموج فيه شمس الفصول، فأطلقت على ذاكرتي الرصاص لتبكي الجهات الخمس معي من جديد ويتفتت الزمن في دمي.

هو الليل إذن، صاحبي ورفيق سري وبلواي. المدى البعيد وجهتي، وورائي عالم من التيه والضياع لا أدري أكرهه أم أحبه؟، لكني أقسمت ألا أحن إليه أو أعود، مهما تراءى لي شيّقاً وجميلاً. تلك حارتنا وبيتنا البسيط.

هنا مهد طفولتي ومرباي. مهما لوحت لي أكفّ أو أشرقت لي ابتسامات أخطأت في محبتي لأصحابها، لن أعود لتنزف جراحي من جديد.

حتى هذه اللحظة لست أدري من أنا؟.

أتنتظرني امرأة أخرى؟، أم هو الضياع والتلاشي على ركام الصخور التي أدوسها فتتلقاني بطواعية مباعدة نثار البحر تحت قدميّ.

أهو الترحيب لموطني الجديد؟.

ستكون لي وطناً يا (رأس العش)، وسأقبل بصمتك نهاراً، وعتمتك الداكنة ليلاً، وأنت أيتها الأحراش والطحالب والبيارات والضفاف، سألملم ليلي وتداعياتي إليك وأسافر، فأنت أكثر سعة من صدر أمي، وأنت أيتها الزرقة أجمل من صدر حبيبتي.

حبيبتي التي أضعتها يوماً، وتمنيت أن تحضنني مرة واحدة، ثم تطلقني شاعراً ضالاً يتسكع في ظلمة الدروب، أو فارساً ضليلاً يحلق بنصف جناح.

لن أنظر إلى الوراء، ولن أدع عينيَّ تذرفان قطرة دمع، فأنا أعرف من يترصدني ليفتك بي.

هنا في (رأس العش) سيستقر جسدي، حتى لو كنت متعباً أو حزيناً، وسترف روحي في فضاءات زاهية أراها الآن جميلة فاتنة مثلما لقيتها أول مرة في قطار (اللاذقية).

سيطلع الصبح قريباً، وأرى الشمس على بهائها صافية ونقية، فكل شيء هنا حقيقي، الزرقة والضفاف وبيارات البرتقال وأحراش الزيتون والعليق والياسمين سأتوحد مع هذه الكائنات، إن جاع أحدنا أكل الآخر، وليتها تأكلني أولاً، فأنا أعشق الخضرة وفي (رأس العش) تكثر الأحراش والنوارس والعصافير والحمائم.

مساحات تمتد من حولي. أكمات صغيرة من الرمل صنعتها أمواج البحر. عيناي متحفزتان لرؤية أي شيء، لكن أذنيّ يملؤهما الصمت والحيرة.

البدايات متعبة هنا. كيف أبدأ صلاتي؟. حالة من التمرغ في اللاشيء. تنتابني حالة من الغموض، ربما هو المخاض الذي يسبق ولادة الكلمة، وبمقدار الألم يأتي العطاء جميلاً.

فتحت فمي عن آخره لأغني، لكنني لم أغن. قررت الصلاة ولا أدري إن كنت سأصلي.

تمنيت أن أنسى العالم من حولي، وها أنا أعود إليه كل لحظة.

هذه الذاكرة الموبوءة بالأوجاع تسكنني، وتخنقني، أريد أن أتجاهلها، لكنها تزداد نشاطاً وحضوراً في عينيّ.

سأصلي ولكن كيف؟.

في مساجد مدينتي، حين تحين الصلاة، ينادي المؤذن بحلول موعدها. نظرت إلى جسدي، شعرت بغصة وحياء، كنت عارياً كما ولدتني أمي.

كيف أصلي، وهل سيقبل الله صلاتي وتوبتي؟.

لابدّ أن أستر عورتي، هكذا علّمني أبي وأمي.

بقيت ألهث ولهاثي يلهث معي. لا أدري إن كنت قد غفوت أم لا؟. بيد أن الشمس غافلتني ونفثت خيوطها من ورائي، فنهضت أرقب بحزن ظلي الممتد إلى الضفاف، لكني نكست رأسي من ظلي المديد.

(رجل أعجبه التعري لا يجرؤ على النزول إلى البحر).

بقيت مزروعاً في الرمل مثل صبارة عجوز لم تصلها أسنان جمل. تخيلت نفسي وأنا أتجذر في ذرات الرمل. يمتلئ رأسي وصدري بالأشواك، أصبحت باقة كثيفة من الإبر، تنتصب بحدة وعناد إلى الأعلى، كأنني قنفذ بري داهمه ثعلب جائع.

تحولت هذه الحالة القنفذية في داخلي إلى مصدر سأم وتقزز، وهذا ما أتمناه لنفسي..

سوائل راحت تنز من جسدي وتتبخر حتى كدت أجف تماماً، فخشيت أن أسقط قاحلاً.

صرت أحن إلى الظل والرطوبة، أخذت أجري قدر ما أستطيع من الجري، حتى أصبحت ضفاف (رأس العش) بعيدة في كل الجهات.

ما هذا؟، يا الله....

لقد ضاعت الاتجاهات كلها من حولي. بقيت راكضاً بلا هدف، ولابدّ أن أعود إلى مكاني، لكني أكره العودة. زفرت بحدة فاشتعل العالم من حولي. هل ستكون هذه نهايتي؟.

وإن هذه هي آخر قصائد حبي؟.

أفقت مذعوراً من هذا الحلم القاتم، لقد رأيت في المنام أني أذبح.

جلست على سريري وأنا أتحسس عنقي وأتمتم بأدعية حفظتها عن أمي منذ زمن، وخبأتها بذاكرتي مؤونة لحالة شاذة كهذه.

كانت ذاكرتي قد تفتّقت وخرجت عن آخر مدى من عزلتها، ثم بكيت لأنها لا تعرف أني أبكي.

هل أنا في حلم؟. إذن هي معي، فالزهرة لي والشوكة للريح، وتلك هي أشيائي في (رأس العش)....

وجوه النسوة وأجسادهن الأصيلة تملأ الضفاف، يؤدين رقصة الإغواء في وضح النهار. إنهنّ ملوّنات ومتشابهات، ولكن لا واحدة منهن تشبه (داليا). على زوايا الطرقات المواربة، وعند مفارق الشوارع المتعبة، علب ونفايات أمست عنواناً لجيل العصر، لكنها الآن مكشوفة بعري فاضح تحيط بها أكياس سود، تفتق البعض منها واندلقت النتانة من أحشائها.

تذكرت بيتنا الطيب، حين كانت أمي مع الفجر تكنس الزقاق المؤدي إلى البيت وتسقي شجرة اللبلاب الوحيدة.

كل الأشياء والناس والعلائق هنا سلعة ذات قيمة يحترب عليها الوافدون الجدد الذين سلبهم موسم الاصطياف فرح الحاضر وأمان الآتي.

أحس بالعطش وبمرارة الحلق.

يا الله، كم طال الطريق إلى بيتنا وإلى حضن أمي.

بعد ارتواء ذاكرتي لعطش اضمحل، كان النزف المدمى من الشوك والعليق قد نما فوق هامتي وغطى أجزاء الجسد.

أدركت أني أحيا في زمن آخر، لم يعد ينتمي إليّ.

زمن أتبادل معه كل أوجاع غربتي.

الشاطئ هنا يتسع للجميع، لكني ما زلت أحمل رائحة الدنيا وكثافتها.

أتحرر من الضوء، ومن أفراح الفراشات والعصافير. صياد عجوز اقتحم صمتي وعيناه تسبحان في فضاء بعيد وشاسع:

ـ هل عندك ضوء؟.

أشفق الرجل على سذاجتي فقلت له:

ـ لا متسع لي، البعض سلموا عليّ بالأمس، ولم يبقَ عندي غير ثوبي المبلل وعراك النوارس على الأسماك الطافية، ساعدني كي أتخلص من هذا القيد الذي أدمى معصمي.

صاح مسروراً:

ـ سأنقذك أيها الضال، لقد أقبل موسم الجراد، فاستعد.

مددت إليه يدي متوسلاً:

ـ تعال أرجوك، فقد شخت وتثلم سيفي، أعني لأخرج من هذا الحلم المقيت.

من بعيد لمحت رجلاً يقعد قبالة الشاطئ، يتملى الموج والكرة اللاهبة المحمرة التي أوشك أن يلتقمها وقت الأصيل.

كان الرجل ينعم النظر في المشهد، وما لبث أن أشهر منظاراً وشرع يحصي زوارق الصيد والمراكب، وقد انعكس عليها الوهج الغسقي، فأحالها شواظاً من ياقوت ومرجان.

افتتن الرجل بما رأى، وراح يصفّر تارة ويصعد موالاً تارة أخرى شأن عشاق البحر والهواء والفسح المتمردة على الأسيجة والعوازل.

قلت للصياد:

ـ لقد انتهك هذا المغفل حرمة الصخور في (رأس العش) وتربع على إحداها دون إذن.

أطلق الصياد ضحكة مجلجلة وقال:

ـ عظيم... إذن صرنا ثلاثة مغفلين.

في ذاك الوقت افتقدت شواطئ (رأس العين) وامتنعت من الذهاب إلى البحر واستنشاق ملوحته الذاكية، أو حتى النظر إليه من قريب أو بعيد، ثم بكيت كما لم أبكِ من قبل وأغسل تعب هذا القلب بدمع هتون وأودع كل جراحاتي الجميلة التي خلفها صمت قلبي وحزني الطويل، لكن الزمن لطمني على وجهي غفلة أمام كل العاشقين ومنعني من قطف النجوم والصعود إلى القمر أو حتى لمس الشمس لأنتظر نهايتي التي راحت تملأ الفراغ والصمت بموسيقى هادئة.

---

١ ـ (رأس العش): شاطئ هادئ جميل، ذو طبيعة خلابة، في مدينة (اللاذقية/ سورية).

٢ ـ الجهة الخامسة هي (القلب).

q q

احمل بابك وارحل

وجدان أبو محمود

توقف الأولاد فجأةً في آخر الزّقاق تاركين الكرة تتدحرج ببطءٍ بين أرجلهم، همس صبيٌّ: شاهدته على التلفاز، وعلّق آخر: وأنا عرفته. قبّعته مضحكة ولكنها جميلة، لاحقته عيونهم طوال الطريق، ولم تفارقه إلاّ وهو يدخل بيت الأمير...

فتح كهلٌ له الباب، فاندلقت رائحة القهوة المرّة، تملّى فيه من وراء لحيةٍ بيضاءَ طويلة، ثمَّ تمتم: تفضّل. التقط الرجل أنفاسه وقد أضناه طول المسير، أسرع يسأل: عمّي أبو ممدوح؟، دقق العجوز فيه ثانيةً، وأجابه بفتورٍ: أجل، أشار بعد ذلك نحو المضافة ـ بحكم العادة ـ مكرّراً: تفضّل...

شرب الرجل فنجان القهوة الأول واعتذر عن الثاني ما أثار حفيظة مضيفه ولاسيّما أنّه نسي هزّ الفنجان واستبدل كلمة (دايمة) بـ (شكراً) فقط. خلع قبّعته، وطوى نظّاراته في جيبه، ثمّ شرع يعرّف عن نفسه، رفع الكهل عندئذٍ حاجبيه الباهتين، وافتتح كلامه مستهجناً:

ـ يالهذه الدنيا.. أنت إذن ابن جميل؟

ـ بالضبط

ـ كيف حال أبوك؟

ـ بخيرٍ يا عمّ، ويودّ...

ـ بالمناسبة مازال الناس هنا ينادونني بالأمير

جال الرجل بعينيه في أنحاء المضافة، لم يجد فيها ما يدلّل على الإمارة سوى صور أولئك المتجهمّين المعلّقة على الحيطان والتي فاق عددها عدد البلاطات تحت أقدامهما، تقبّل الجملة التي أغوته بالضحك بلباقةٍ، فرسم ابتسامةً لم تخلُ من التّملق، وردَّ بنبرةٍ عاليةٍ:

ـ ستظلّ في عيوننا أميراً وباشا ابن باشا يا أبا ممدوح... ولكنني كنت أقول إنّ والدي هدّته الغربة ويودّ الرجوع

ـ فليرجع.. على الرّحب والسّعة

ـ إلى هنا

ـ وهل أنا من يمنعه؟

ـ يريد الرجوع إلى بيته

ـ مهلاً يا حبيبي مهلاً، أولاً تعلم أنّه ليـ....
ـ أعلم يا أمير ـ مثلما سمعت ـ أنّ أباك غضب من جدّي ذات يوم فطرده
هزّ العجوز رأسه نشوةً، ونفخ صدره، كما لو أنّه تذكر أمراً عزيزاً، سَعَل على سبيل الزّهوّ وقال:
ـ نعم نعم... كنّا نقول لمن لا نرضى عنه: احمل بابك وارحل... وكانوا يرحلون... فالأرض أرضنا والبيوت بيوتنا... كنّا نمتلك القرية يا رجل بما فيها
ـ نعم كنتم تملكون... والآن؟
ـ أيه... وزّعوا كل شيء منذ زمنٍ طويلٍ... أمّا الدار التي أعطيناها لجدّك يوماً لا تزال ملكي والملك لله.. ولكنّها ليست إلاّ كومة حجارةٍ.. تستطيعون بالتأكيد شراء واحدٍ أفضل.
ـ هذا لا يهمّ... فقلب أبي فيها.. إنّه لا يقبل الرجوع في آخر حياته إلاّ إليها
ـ أبوك عجيبٌ... لن يتذكره أحدٌ إن جاء، لماذا يأتي إن كان سعيداً في... في..
ـ الولايات المتحدة
ـ آ... (تبع بوش)... طيّب؟؟
ـ يا أبا ممدوح.. يا عمّي.. يا أمير، صدّقني إنّ المنزل الذي تقيم فيه عائلتي الآن يشترى بثمنه نصف بيوت قريتكم... ولكن ماذا أفعل بعقل أبي؟... الحكايّة كلّها أنّي أتيت إلى بلدي لأكرّم وأريد أن أستغلّ وجودي بفعل شيءٍ يسعده
ـ ولماذا سيكرّمونك؟
ـ أنا مخرج سينمائي وقد نلـ...
ـ آ... (تبع مسلسلات يعني)، اسمعني يا بن جميل ـ ومن الآخر ـ فيما مضى كان الأمير لا يبيع إلاّ إلى أميرٍ أما الآن
ـ كان
ـ ومازال (وحياتك)، ثمّ إنّ الأرض عِرض، ألم تسمع هذا أيضاً من أبيك!! هل سمعت عن أميرٍ يبيع عرضه؟
ـ لا تهوّل الأمر يا أبـ...
ـ لن أبيع
ـ سندفع لك السعر الذي تريد، وسيفيد أبي القرية، سيحسنّها، إنه يتوق لذلك حقّاً
ـ أبوك؟؟؟
ـ ...
ـ القرية في أحسن حالاتها، والناس في أحسن حالاتهم، لا أحد هنا بحاجةٍ للمساعدة، إن كان يودُّ فعل الخير فليتبرع بماله لـ ...
ـ أرجوك افهمني.. إنّه لا يريد إلا البيت الذي تربّى فيه... ألا تحنُّ أنت نفسك إلى أيامٍ مضت! البيت أيّامه الجميلة الماضية
ـ لن أبيع
ـ حسناً أنت تقول عنه كومة حجارة
ـ ألا تفهم يا بن جميل... لن أبيع

ـ اعمل خيراً معنا وأشفق على رجلٍ قلبه في جدرانٍ تملكها... تصوّر وأنا الذي لم أولد هنا أصلاً أشعر أنّ قلبي فيه

ـ ...

ـ لن تخسر شيئاً

ـ ولن أربح شيئاً

ـ إذن؟؟؟

ـ احمل قلبك وارحل.

ارتدى الرجل قبّعته، وضع نظّارته على عينيه، وغادر... صادف أولاداً يلعبون لكنّهم ظلّوا يلعبون...

ومنذ تلك الظهيرة لم يره أحدٌ.. إلاَّ على التلفاز.

السويداء في ٢٦/٦/٢٠٠٨

q q

حلم البلبل

أنور عبد العزيز

من عمق الذكرى وضباب السنين، صحوت على طفولة هادئة ساكنة أنيسة معزولة عن لعب الصغار وضجيج جنونهم ونزقهم الطفولي الذي لم يتسع لمدى حركته كل ساعات النهار وحتى لجزء من أمسيات القيظ الساخن الكاوي ووخامته الخانقة، أو تجلد الأرض والماء والهواء ببرد قاس لا إنساني في عواصفه ورعونته الثلجية المجمدة للجلد والآذان والعيون وفروات الرؤوس والرقاب والأصابع، ذلك الحر اللئيم وهجمات البعوض الشره وشراسة بعض الصغار وانفلات هيجانهم وعدوانيتهم وبروح من شرور كريهة وأكاذيب استغرب الآن كيف كانت تفرقها نفوسهم وعقولهم على صغرها ومحدودية تجاربهم الضئيلة وضحالة تفاعلهم مع الحياة.. ذلك ما عزلني عنهم، وذلك ما جعلني أحلم بالبديل في الأرانب والغزلان والحمائم والعصافير والقطط وحتى لبعض الكلاب الصغيرة الوادعة المسالمة، وذلك أيضاً ما جعلني انكفئ لحنان أمي وسحر قصصها وحكاياتها التي كانت كل واحدة منها ومن إثارتها وتشويقها وإبهارها ما يعدل مجموعة صغار المحلة وكل ألعابهم وما يختلقونه من ألاعيب لا تخطر على بال أمكر الشياطين، حكايات مدثرة بدفء البيت بعيداً عن يباس الأرض وأشواكها التي يلعبون عليها، أو مغاور الشاخات والمستنقعات وأعشاش الطيور والثقوب والحفر الرملية للأفاعي والعقارب وتطاول القصب والنبت الشيطاني، والأبعد عن طريق الخنازير الضارة الكريهة المؤذية وهي تمزق بوحشية في اجتيازها الهائج الأرض والعشب وحتى جذور الأشجار، وأبعد عن ذلك العواء الصاخب الملحاح المنفرد والجماعي بنات آوى..

صار البيت ــ ومع حكايات أمي وحنانها ــ مأوى آمناً لذيذاً أبعدني عن حرائق الصغار ورعونتهم وعن كل ما يخدش سلام روحي واطمئنانها، لكنني لم أنس أو أهدأ عن رغبتي بتملك بلبل يغني لي، رغم محبة أمي وإحاطتها بكل رغباتي كجناح طائر حنون، فإنها ما استساغت حكاية البلبل، الأرانب والغزلان والحمائم والقطط وجراء الكلاب تسرح في غرفة طويلة عريضة مرتفعة السقف الطيني الممتد ببواري القصب والأعشاش والمنحنيات التي تمنح الحمائم والعصافير حرية مطلقة في الدوران والحركة صعوداً وهبوطاً والتصاقاً بالسقف والجدران وحفرها والمناورة ــ حتى مع الخفافيش ــ وكأنها في سماء الخارج، ثم إن الغرفة كانت منفتحة على أرض خلاء عشبية مشبكة بجدار دائري من خشب وأعواد

وأسلاك مما يدفع أي تهمة أنها حبيسة ومخنوقة ومقيدة، لكن أمر البلبل شيء آخر طال في ذهن أمي، كنت أشعر أنها غير مرتاحة بل ومشمئزة من هذا الطلب والرغبة التي اشتعلت في روحي لإيواء بلبل، البلبل لن يكون كالديكة والخفافيش والعصافير، لابد من قفص، وعند ذكر هذا القفص كان يبدو الكدر على وجه أمي والضجر من إلحاحي بجلب هذا المغني، أمي الصافية النقية الهادئة كنسيم، صار وجهها يتعكر وعيناها تتقلبان كلما عاودت وبإلحاح سمج طلبي بتحقيق رغبتي المدفونة ما الذي تغيرّ؟ أعرف أنها ستقلع باب الدار إذا لم يتسع لدخول بعير أو فيل وحتى كركدن إن تحسست بي هوى لها، ولكنها ومع هذا الطائر الصغير قاومتني بعناد، وأيدها أبي وأخوتي في ذلك، كنت ذلك الصغير الذي شعر بظلم فادح أليم وثقيل، أيقنت أن كل الدنيا وقفت ضدي، لم أستوعب رفضها الحاد الخشن لرغبتي ببلبل، وعندما استنجدت بخالي، وكان يحبني وأحبه، غير متزوج وقد تجاوز الخمسين، قصير قوي الجسد كقرمة جوز، سباح ككوسج وصائد أفاع وعقارب، عاطل عن العمل، وحيد وأخ لخمس نساء أكبرهن أمي، رغم أنه كان عاطلاً تائهاً مناحراً الشطوط، فقد كان محبوباً من الناس فلا ملاحظة رديئة مشوهة لأي أحد على سلوكه، معزول عاشق للماء كتمساح، معاشر لدجلة والرشيدية وقره سراي وعين كبريت وغابات الضفاف وكهوف الرمل ومغاور الأفاعي والعقارب، صفاته وأوصافه كثيرة، وأبرز عناوينها (صائد الأفاعي)، ما الذي كان يفعله خالي عندما تضيق يده بآخر فلس، وعندما تنكمش جيوبه وتتهدل خاوية عاوية، يختار أول أخت وغالباً ما تكون أمي، يطرق الباب بسفاهة لص هارب، وعندما يصبح في الداخل تنهمر نكاته فلم يكن يعرف من هذه الدنيا غير السخرية والضحك، وعندما كان يجابه بصمود أمي وشتائمها المغايرة اللاطمة لنكاته ــ وهو رغم كل حماقاته ــ كان لا يندفع ويتورط معها أكثر، فهي أخته الكبيرة، وعندما يبدأ ــ ترميزاً ــ بالإعلان والكشف عن إفلاسه وحاجته للنقود، كان صوتها يعلو وغضبها يحتد أكثر، عندها يلجأ لكيسه فاتحاً فمه ليبرز منه رأس قرعاء صلعاء لأفعى سوداء بعينين جاحظتين مخيفتين ولسان مشقوق، بأسنان أو بغير أسنان فقد كان خبيراً في التعامل مع أسنانها، ومع سرعة اندلاق اللسان وبصبصة العينين والشدق المفتوح بأسنان السم، تكون أمي قد استكانت وهدأ غضبها وانخفض صوتها الذي استحالت كلماته إلى عبارات خذلان وتوسل أن يترك هذا المزاح لئلا يخيفني ــ وكانت هي المتجمدة الخائفة المذعورة ــ عندها تبدأ المساومة على الرقم المرتفع للدراهم التي ينوي الاستحواذ عليها، وكما في كل مرة، فلم يغادر إلا والدراهم التي طلبها ــ ومنذ البداية ــ قد استقرت مطمئنة في قعر الجيب العميق لسروال الصياد، ولن تكون هذه هي المرة الأخيرة، ولن تنجو أمي ولا خالاتي الأخريات من شبح تهديد تلك الأفاعي المنكمشة الملتفة المخنوقة من غلاصمها بقوة وثقل أصابعه السميكة المطبقة عليها كخانق، ورغم انزعاج أمي وشتائمها واستنكارها لتهديداته، فإنها كانت تشتاق بلهفة لوجوده إن طالت غيبته وتتمنى حضوره رغم خسارة النقود.. هذا الخال صار لي أملاً أن يجلب بلبلاً يغني لي، هو خالي ويحبني وأحبه ووعدني بالبلبل، طال الوعد، مضت أشهر، جاء، عرفناه من طرقات الباب المفرقعة بيديه الحجريتين، ومع أول أهلاً له لوجهه وعينيه اللامعتين الفرحتين، فتح الحاوي خرجه، كنت أحلم بالقفص، كان خرجاً شبه فارغ، ومع فتحة العنق الضيق للخرج ارتفع رأس مثلث لأفعى مخيفة، هذا هو بلبل خالي، كان فرحاً بهديته، قال إنها أتعبته حتى استطاع أن يلتقطها ويأسرها بعد أن فلها من حزمة قصب في مستنقع آسن بعيد في عمق الغابة المائية، وقال لأمي أنه ولأول مرة شعر معها بالخوف وكادت أصابعه الفولاذية المرتجفة أن تخذله لولا أنه

تذكر أنها الهدية لابن أخته ولابد أن يظفر بها.. أهكذا أيها الخال؟! أردت بلبلاً أين هو البلبل؟! لم أتلق رداً فقد كان يشكو الجوع ويشكو لأمي أن هذه الأفعى الشيطانية اللعينة ــ هدية ابنها ــ حرمته من الراحة في ترقبها وملاحقتها وحتى دقائق النوم القليلة التي حظي بها فقد هرست جلده ورقبته وواجه سيلاً من بعوض خشن سام يساكن الأفاعي في عمق مغاورها وحفرها وقد غطى وجه المستنقع حتى بدا أسود كالسخام.. عندما يئست من وعود خالي التي لم أر منها غير الأفاعي وتلك العقرب المكورة الكبيرة والتي قال أنها عمياء تتخبط في حركتها ولا تعرف طريقاً مستقيماً، يكفي من تلك العقرب إبرتها السامة المعقوفة المرتفعة للأعلى والمتأهبة للقتال والتي هرسها أبي بحذائه العسكري دون أن يمنح خالي فرصة وصفها والتفاخر باصطيادها، عندما عرفت أي مراوغ وماكر هذا الخال، التجأت لأعمامي، وبدأت بأكبرهم، ذلك الذي بجوار متجره سوق الطيور، وقد استغرب هوايتي ولعن تربية أمي وظل يردد بحقد وكراهية: نعرف أنها تريد أن تشغله عن دروسه ومستقبله ولينشأ ضعيفاً عاجزاً، الكسالى والمتبطرون فقط هم من ينشغلون بعشق الطيور، ثم أي طير يريد: البلبل! لو طلب نسراً أو صقراً وحتى بوماً لاشتريته له، فأنا أمر بها كل صباح وعند عودتي، كم هي جميلة متباهية بقوتها ومناقيرها الحادة المحدودبة كساكين قاطعة وبمخالبها الجارحة ونظراتها الغاضبة المستعلية، أي رجل سيكون هذا وقد حصر كل حلمه بطائر تافه صغير محصور في قفص يلهث كالمجنون طيلة النهار ولا يستر قلقه واضطرابه غير سكون الليل وعتمته، خاب ظني في الأعمام أيضاً، وهو إذا كان قد غفر لأمه رفضها وعنادها، فقد أدرك بعد سنين ــ أن أمه ربما منعتها صلاتها من تحقيق حلمه، فهي كانت تخش الحبس، ثم خشيت أكثر أن يضجر بعد أيام فيهمل إطعامه أو يغفل عن مائه فيموت فتلقى هي أو هو أو هما معاً عذاب الله، وهي لا تنسى أبداً حكاية تلك المرأة التي عذبت أو ستعذب بنار جهنم بسبب هرّةٍ حبستها (فلا هي أطعمتها ولا تركتها تأكل من خشاش الأرض)، وهي كانت مستعدة أن تعتم روحي بنعيق ألف غراب شرط أن أتحرر من محبة بلبل حبيس، غفر لأمه بعد كل تلك السنين وحزن لذكراها، لم يغفر لخاله وأعمامه، وحتى أبيه، وقد تردد أن يفاتحه في حلمه، فقد كان عسكرياً صارماً متجهماً غاضباً عابساً أكثر أيامه وساعاته، وهو لن ينسى تلك السخرية وما ناله من ذل وقسوة الرفض وبقولة أبيه: كنت أتمنى من ولدي أن يطلب فرخ دب أو نمر أو ضبع لأتيت به ووضعته بعد يوم أو ساعة في حضنه، أما هذا البلبل فما الذي ستفيد منه؟! الغناء! ألا تكفيك كل هذه الموسيقى والأغاني وهذا الحشد من مغني الإذاعة والغرامافون لتنتظر ساعات تغريد قد ينفخ بها أو يبخل وقد تركت كتبك ودراستك لتنشغل بطعامه ومائه وتنظيف وساخته، اهجر هذا الحلم السخيف فهو لن ينفعك بشيء، وفعلاً وليؤكد موقفه وقولته فقد فاجأنا بعد أيام بـــ (صنصار) لم يدعنا ننام ليلة بأكملها، فهذا الحيوان رغم صغره وجمال ذيله وفروه، بدا بعد نومنا شرساً مخيفاً وهو يتنقل ويتغلغل من فراش لفراش بين الأرجل والأجساد حتى أقسمت أمي في صباح اليوم التالي ألا تبقى في البيت إن بقي هذا الحيوان الشيطاني بحركته السريعة الناشطة المتحفزة، وأصرت على ما قالته بعد أن اقتنعت ووثقت بما سمعته أن الصنصار يتحول في الليل إلى آفة مرعبة برعونة حركاته وأن من غرائزه خنق الصغار، ارتاعت أمي فخضع لها أبي...

مرت سنون، ماتت أمي، لم ينتظر أبي ولم يصبر، أصابته كآبة، وبعد شهرين هرول ثم طار خلفها طامعاً في جنتها.

مرت سنون أخرى، مات الأعمام وذلك الخال الشريد التائه، وعندما تزوجت قلت عسى

أن تتقبل الزوجة حلمي، لكن الأمر بدا عسيراً معها، وهي قد ذكرتني عندما اصطفت بأقوالها مع حجج أمي وأبي وأعمامي وخالي الصياد، وحتى الأولاد، كنت ألمح إشارات ولغة مرموزة تظهر على ملامحهم وتكشف عن سخرية أن يحلم رجل وقور وقد تجاوزته سنون كثيرة بقفص صغير وبلبل يغني له وكثيراً ما اقترحوا عليه السفر ليستمتع بجمال الدنيا بدل انشغاله بهذه الصغائر.. أمام هذا الرفض الجماعي المعاند قمعت رغبتي وحلمي، اندثرت سنون وأعمار أخرى، ماتت الزوجة، كبر الأولاد، تفرقوا في مدن وأحياء خارجية بعيدة وأنا بقيت في دار العمر، والزقاق في المدينة القديمة والجيرة المؤنسة، بقيت وحيداً، صمت الدار ووحشته وسكون النفس دغدغت وحركت منابت الحلم القديم الذي لم ينطفئ رغم مرور سنين كثيرة، أنا الآن وحيد معزول حر في اتخاذ أي قرار وتحقيق كل الأحلام، وحلمي ما أسهله فالبلابل كثيرة والأقفاص أكثر أنا وحدي، لي سيغرد، يغني، ويتفنن في الغناء، يفرد جناحيه ويترنم، سأختار له أكبر الأقفاص وأحلاها لوناً وأكثرها ترفاً ونظافة في مواضع الأكل والماء، سأفرد له زاوية كعش طبيعي دافئ يقيه ضراوة البرد، وأجعله مواجهاً لمبردة الهواء في الحر الساخن وبفضاء قفصه الكبير، ستكون حاله كحالي، لن أغفل عنه لحظة لأعاقب بما كانت تخشاه أمي، أنيس الوحشة والانتظار.. وكما رغبت فقد تطوع الجيران بشرائه، قلت لهم: لا تهمني النقود، المهم ترانيم البلبل ويقظة الصباح، يكفي أن يغني لي في الصباح فقط، لم أحوِ ديكاً رغم كل النصائح وأكره الديكة المغرورة الحمقاء البلهاء التي كثيراً ما تخطئ فتصيح وتعلن الفجر والليل في منتصفه، ويحصل أنها بعد أن تنام ساعة بعد المساء المبكر، تستيقظ واهمة أن الفجر قد حل فتصفق بأجنحتها ويتعالى ضجيجها مربكاً ومحيراً المصلين وخادعاً عمال الفجر، الأهم ألا يكون وحشياً وأخرس، يقول بعض الناس: لا يوجد بلبل أخرس، فما دام بلبلاً فهو قرين بالتغريد، لكن العارفين يقولون: لا إن بعضها وحشية خرساء وهي كثيرة الحركة بلا فعل، تراقبها، تراها لا تهجع لحظة، مضطربة مرتبكة منكوشة منفوشة الريش في مقدمة رأسها، وهي إن انتظرتها دهراً فلن تسمع منها نأمة لتغريد.. جاء البلبل، فرحت به، آنسني وجوده، فهو كان جميلاً بريشه الرمادي وعنقه الأبيض مزيناً بذيل طويل أصفر في بدايته، مما لاحظته ــ وقد أحزنني ــ أن بلبلي بدا شبه مجنون في شدة حركته وقفزاته وتخبطه ودورانه الهائج رغم سعة القفص ثم اصطدامه المتكرر بآنية الماء والأكل وبأعواد القفص العلوية والجانبية حتى خشيت عليه من الجروح التي قد يسببها ارتطامه القوي مرات ومرات، وحتى خشيت عليه من الموت، ظللت مؤملاً أن يهدأ وأن يسمعنى ما انتظرته دهراً وأن يبدأ الغناء، لكن شيئاً من أملي لم يحصل وشككت أن هذا البلبل أخرس إضافة لجنونه وهيجانه، لم آبه للجنون غير أن مسألة الخرس أحبطت ونكلت بحلمي.. انتظرت أياماً وأسابيع، ذلك الانتظار الطويل المر للبلبل والذي أكل مني عمراً، استحال إلى انتظار أقسى يأساً ومرارة، لم يقنعني قول عامل النظافة ــ وطالما سكن للراحة قرب شباك غرفتي المواجه للزقاق ــ إنه لم يسمع نغماً حلواً مثلما يفعل هذا البلبل الساحر، وأضاف عامل النظافة: هذا البلبل لا يتعب حتى لو غنى النهار كله، صمت الرجل العجوز لمقولة صاحب المكنسة وكانت عالية النبرة، حار في تفسيرها، تأكد أنه يجامله حباً وإشفاقاً، أو أنه يكذب ليبرر بقاءه ساعات في كسله قرب النافذة، انتظر أياماً أخرى، لم يسمع شيئاً، وفي غمرة ضجره وخيبته مع كل سني الانتظار، فقد بارك له جاره المعلم ــ وهذا ما حيره ــ حلاوة صوت بلبله ورنينه وتلوينه للنغمات مع علوها لتطرق أذني المعلم وبمبعدة أمتار، وقد سماه (زرياب)، وكنت ومن وقت حضوره قد سميته (نشاط) لحركته المستمرة كرقاص وبعد

أن أحببت فيه تلك الحركة النشيطة لطائر صغير.. اضطربت حيرة العجوز فهاذ رجل ثاني قول أن بلبله غريد، وهو ظل لا يسمع شيئاً، أما جارته الأرملة فقد ذكرت له أن صوتاً صافياً مستمراً كهذا لا بد أن يكون من فعل طعام وماء تعده الملائكة لترخيم صوته ولا يعقل أن يضع تمرات وتينات وحزوز خيار تجيء بكل هذا الطرب، عندما أخبرته الأرملة أن هذا البلبل كنز ثمين وعليه أن يعرف كيف يحافظ عليه من عيون الغيرة وحسد الأشرار، ازداد يقيناً أن ثمة خللاً في شكوكه ولعناته التي يصبها ويهدرها على حظه ببلبل صامت أخرس لا يجد عنده غير جنون الحركة والهياج الدائم وتلك الريشات المنفوشة المتوترة في قمة رأسه، وعندما أيقن أن ساعي البريد يطيل وقوفه مدعياً أنه مسحور بلذة الرنين العالي لصوت المغني، فساعي البريد رجل عابر ولا مصلحة له في ثناء خادع، وظل يبحث ــ مستنجداً بذاكرته ــ عن الخلل ولئلا يظل بلبله معلقاً بين سحر التغريد وتهمة الخرس الأبدي وكلما تذكر واسترجع طريقة تكلم الآخرين معه، صار يشك بأذنيه تذكر كل الوجوه والأفواه، استعاد صورة أفواههم وأشداقهم المفتوحة وهي تلتصق بأذنيه بل تكاد تدخل فيها، استعاد أيضاً أن بعضاً من هؤلاء السفهاء كانوا ــ بلا حياء ــ يصرخون في صيوان أذنه كأبواق وكأنهم ينفخون في صور يوم الحشر، بعد أن جاهره الجميع بأنه محظوظ بالبلبل الصداح، عرف ــ دون أن ينتبه ويعي من قبل ــ أن عزلة صماء مظلمة قد حجبته وعزلته عن العالم، وأنه أصم، ولم يعد يستطيع أن يلتقط حتى الصراخ والضجيج، وأن أذنيه لم تعودا تستطيعان التجاوب إلاّ مع الصوت الداخلي لطنين حاد متواصل موجع في عمق الرأس والأذنين..

عندما سئم ويئس من الانتظار اللا مجدي، كان القفص عارياً فارغاً مشرع البال عن آخره على فضاءات وآفاق واسعة ممتدة، بدا فضاء القفص الخاوي المهجور معها نقطة شاحبة ضئيلة.

٢٠٠٤/٨/١٠

q q

فالنتاين أو عيد الحب

رياض طبرة

ما يشبه البداية:

عاد من الحانة كما دخلها أول مرة، تجمهرت بعد ذلك أحزانه، أحس بالفراق، يده تراجعت وانسلت من بين أصابعها، دست في يده كلمات محايدة..

تعالي

أجابها

ـــ تعال

ـــ إلى اللقاء قالتها

قال إلى اللقاء.

لمن إذاً يعطر حروفه، يعجنها بالندى، ينسج نمنماتها بالرياحين ويطيرها كالفراشات ولما يأتِ الربيع؟ ألها أم لغيرها يعتصر قلمه الدموع، ويحبس الآهات فلا تفضح ما بها.

أكثر من مرة قالت له صوتك يفضحني وكلما تردد اسمي في جنباته أنكمش متضرعة: يا إلهي.. سيعرف القاصي والداني ماذا يحمل قلبه لي.

اليوم عيد للحب، عيد للعشاق، اسمه فالنتاين هكذا عندهم أما عنده فهو عيد طارئ كغريب يندس بين مفرداته.

لم يعرف يوماً للحب، يعرف عمراً كرسه للحب، يعرف ذات ماض تقضى وشأنه يوماً للكذب، آه ما أجمل ذاك اليوم..

تدفق ببهائه إلى ساحة الذاكرة، هاهي تلك المرأة اللعوب تدغدغ عواطفه، صحيح أنه لا يصدق ما تقول لكنه يحب كثيراً الإصغاء لهذا الكذب الرائع، إنه دون شك خير من الصدق الذي يجرح...

الصدق الجارح كالكذب الحقيقي، إنه ساحة مفتوحة للشر، أما كذب تلك المرأة فهو أبيض أكثر من الثلج

همست في أذنه ولم تمش:

اليوم اتصلت فلانة، ينفلت السؤال قبل تداركه، هو كطفل تمنعت شفتاه عن الصمت، أحس وهو يردد من... من أنها ثرثرة فوق أرصفة الطريق..

لماذا يسأل؟ ولمن تعود تاء التأنيث غير الساكنة هذه... لكنه سأل.

أجابته بكل ما تمتلك المرأة من دهاء:

هي تلك التي تمضي معظم وقتك بانتظار أن يملأ ظلها النافذة... وأنت لا تملك ولو حجراً صغيراً ينقر على حواف سمعها...

ها.. بربك... لماذا اتصلت؟!.. ألها حاجة عندك؟.. لا بل هي ثرثرتنا الدائمة سألتها ولم أك أنتظر جوابها هذا، بالأمس كانت في أكثر لحظات ضعفها باحت بما يبرح نفسها وجسدها، أضناها الشوق..

إنها تحبك يا...

ــ إنها ويكاد يطير روحاً وجسداً..

ــ نعم قالتها على استحياء...

وتساءلت أليس ما تحس به تجاهك هو الحب، ثم..

ــ ثم ماذا؟

ثم تعالى صوتها أحبه وبكت، صدقني بكت..

فجأة أحس بدوار يلفه، الضحكة التي انطلقت من حنجرة تلك المرأة لم تكن غير قنبلة هزت النفس قبل أن تهز المكان.

لم يقدر على احتمال هذه الضحكة:

ــ يا مسكين... صدقت إنها كذبة الأول من نيسان.

مشهد آخر للحنين:

ليلة العيد هذا عيد الحب عبر شوارع المدينة، تسمر أمام المحال المشرعة على الجراح غاب من واجهاتها قوس قزح، لم يجد غير الأحمر يمزق أمنه الخاص، كان أحمر قاتل قد فعل فعله في نفسه، من يومها إلى الآن يمقت التدقيق في الصور، هذه الصور في الشاشة تبعث على الموت، لم يعد يسعى إلى معرفة الألوان، يمقتها.. يمقت كل لون، هذا الأحمر يقذف به إلى ذكرى ذاك الأحمر، لم يجد بداً من عبور الحانة في هذا المساء، هنا في الحانة ربما تكون فرصته الأخيرة معها قد أنجزت لمساتها التي لا بد منها..

بعزيمة لا تعرف الوجل سيعيش لحظة حب، سيقف على شفا شلال من الشوق، سيغرف أنفاً عن الأشياء كلها لحظة حب، سيمرغ أنف عقود الخيبة بالوحل، وسيدفع بآلام الجسد إلى الجحيم.

بعد تلك اللحظة ليأت الطوفان، ولتندس نفسه في معطف الأشياء المقيتة، سيختزل عمراً في سهرة حب...

كم كانت لحظة استثنائية تلك التي شهدت اللقاء، إنها هي ذاتها، منية النفس ومشتهاها

تمد يدها، تصافحه، تهمس في أذنه كل عام وأنت...

تتعالى ضحكات مجنونة من حوله، من في الحانة يعرفه، تلاشى الإحساس بالغربة، ثيابه مفعمة بالشوق للحياة، لماذا لا يطير من الفرح.

تعالت أصوات الغناء، تمايلت بدلال وغنج أمام أوتار الشوق، تدافعت خلاياها بفرح عظيم فسالت الألحان تزين جنبات الحانة.

اهتزت جنبات المكان على وقع خطواتهما، وبكثير من الود احتضنت آهات اثنين فرقت أشياء كثيرة بينهما.

لم يعد الخريف وهما يفر من ظلاله المسننة، والربيع تأخر وطال انتظاره.

أما الشتاء فلا بد أن ينحني بدموعه أمام حرارة اللقاء.

هي من أحبها منذ خرج من جوف الحوت، لم يبحث عن حب آخر، افتقدها في عمر فائض.

تلك المدينة لن يسمح لها أن تأتي على رونق حياته.

اختارها وستظل أناشيد الرعاة أقرب الأنغام إلى قلبه.

لم يدر على نحو واضح ما إذا كان قد رقص معها لكنه خرج من الحانة...

q q

المراجعات

المستقبل الذي مضى .... د. نضال الصالح

ناقد وتجربة روائي... .... د. غسان غنيم

المحاكمة ....طلعت سقيرق

قراءة في قصص العدد ٤٥٣ ـ ٤٥٤... محمد باقي محمد

المستقبل الذي مضى ..
من الوطنيّ إلى الإنسانيّ

د. نضال الصالح

تنتسب مجموعة يوسف جاد الحقّ(١) القصصية التاسعة: المستقبل الذي مضى"(٢) إلى يوسف جاد الحقّ بامتياز، لا لأنّ النصوص الثلاثة الأولى فيها تتابع ذلك المؤرقّ المركزيّ لتجربته الأدبية عامّة، أي الموضوع الفلسطيني، فحسب، بل لأنّ الأغلب الأعمّ من نصوص المجموعة يتابع بآن ما تواتر في تلك التجربة من إلحاح واضح لدى القاصّ على إنجاز كتابة مهمومة بمقاصد القصّ ومغازيه أكثر من إلحاحه على كتابة مهمومة بمغامرات القصّ وتحوّلاته.

تضم المجموعة ثمانية عشر نصاً قصصياً، وأربعة نصوص تنتمي إلى ما مثّلَ "ظاهرة صوتية" بامتياز في المشهد القصصي السوريّ في السنوات العشر الأخيرة تقريباً، أي: "القصة القصيرة جداً". وقد صدّر القاص تلك النصوص جميعاً بالإهداء التالي الذي يجهر بإخلاص كتابته عامّة لوطنه فلسطين: "إليك أيتها الغالية /يبنا(٣) /مؤرّقتي على مدى السنين/ حنينٌ لا يبرح لا تزيده الأيام/ إلا ضراماً/ أيامك الخوالي/ الدار والأحبة/ وقهوة أمّي".

١. في الحقول الدلالية للنصوص:

تتوزّع ستة عشر من النصوص على ثلاثة حقول دلالية يستقلّ كلّ منها بنفسه أحياناً، ويتداخل مع حقل أو أكثر أحياناً ثانية:

١. وطنيّ: تنتمي إليه ثلاثة نصوص: "المستقبل الذي مضى"، و"الطريق"، و"وليد يرضع دماً".
٢. قيَميّ: تنتمي إليه أربعة نصوص: "خراف"، و"أحلام غير عادية"، و"أحلام يقظة"، و"صحوة ضمير".
٣. اجتماعي: ينتمي إليه الأغلب الأعم من النصوص (تسعة نصوص): "الجهل نور أحياناً"، و"الجار السابع"، و"عدوى"، و"نساء متفوّقات"، و"وظيفة بلا أجر"، و"صديق الأفاعي"، و"حكيم"، و"اختفاء المذيعة"، و"صراحة".

ويستقلّ نصّان بحقل دلالي خاصّ يمكن الاصطلاح عليه بالحقل الأدبيّ، هما: "حكاية صديقي الناقد"، و"قراءة بالإكراه".

ولعلّ أبرز ما تتّسم به النصوص الثلاثة التي تنتمي إلى الحقل الدلالي الأوّل بتعبيرها معاً عن وحشية الاحتلال الذي تعرّضت له فلسطين، والذي ما تزال ترزح تحت وطأته وهمجيته، في مرحلتين من تاريخها الحديث، أي الاحتلال البريطاني، ومن ثمّ الإسرائيلي. فالنصّ الأول، "المستقبل الذي مضى"، الذي يتضمّن غير إشارة إلى جذر واقعيّ للمحكيّ فيه، أشبه ما يكون بمرثيّة دامية للفلسطينيّ الذي لم يكتف الاحتلال البريطاني بتمكين الحركة الصهيونية من ابتلاع أرض وطنه

فلسطين فحسب، بل تجاوز ذلك إلى تدميره قوّة الخصب فيه أيضاً. وهو، بأن، أشبه ما يكون بتراجيديا فادحة عن حياة الفلسطيني في مخيّمات الشتات.

وفي النصّ الثاني، "الطريق"، نشيج باهظ لنثارات من الواقع القاتم والغاشم الذي يعانيه الفلسطينيون الرازحون تحت الاحتلال الإسرائيلي في وطنهم المقطّع الأوصال، والذي يجد مثاله الأكمل في تشبيه السارد للمسافة الفاصلة بين "رام الله" و"بيتونيا" التي لا تزيد على بضع كيلو مترات بأنّها "كالمسافة بين قارتين، بفعل الحواجز والجدران الملتفة كالثعبان حول القرى والمزارع والحقول" (ص: ٢٠)، والتي لم تكن مأساة "معاذ"، ابن "بيتونيا"، بسببها فحسب، بل، أيضاً، بسبب إمعان الاحتلال في إبادة كلّ ما يعني فلسطيني، بشراً وشجراً وأسباب حياة: "لقد قتلوه ليس بالرصاص بل بما هو أقسى... حالوا، عند الحاجز، بينه وبين المرور إلى المشفى في رام الله. لبث نزيف القرحة ساعات طويلة فيما هو ومَن معه يرتجفون برداً" (ص: ٢٤).

وفي النصّ الثالث، "وليد يرضع دماً"، نشيجٌ دامٍ آخرُ وأكثرُ إيغالاً في الجرح الفلسطيني النازف ممّا قبل النكبة إلى الآن، ولا سيّما ما يعني المرأة التي مثّلت في الكثير من الإبداع الفلسطيني رمزاً للأرض ولفلسطين بأن، والتي تجد معادلها الفنّي في النصّ في شخصية "سلوى" المرأة البارعة الجمال التي كانت أوت مع زوجها، إثر نزوحهما من يافا، إلى مخيّم الشاطئ في غزّة، والتي "قاومت بيديها.. بأظافرها.. بسائر جسدها" (ص: ٣٦) الجنود الذين حاولوا اغتصابها على مرأى من "فتحي" زوجها، الذي سقط صريعاً بطعنة في ظهره من أحدهم وهو يواجهه في عراك ضار، وعندما لم يتمكّنوا منها انهالوا عليها بحراب بنادقهم، فحشرجت بصرخة مكتومة، ثمّ تهاوت، ثمّ سقطت إلى جوار "فتحي": "عند السحور جاءت الحاجة رشيدة لكي توقظ سلوى، وما راعها إلا أن تجد الباب مفتوحاً على مصراعيه... ترددت للحظة.. اندفعت إلى الداخل.. صرخت.. ولولت.. تقاطر الجيران من كلّ صوب. فتحي وسلوى وسط بركة الدماء ووليدها فوق صدرها يرضع دماً قانياً" (ص:٣٧).

ويمكن التمثيل لتلك النصوص الثلاثة بالنصّ الأوّل: "المستقبل الذي مضى"، الذي اختار القاص علامته اللغوية علامة للمجموعة، والذي يروي حكاية الفلسطيني حسن الذي طالما شهد، وهو فتى، جحافل الإنكليز وهي تطوّق قريته بالدبابات والمصفحات، وجنودهم وهم ينتشرون في الشوارع والأزقة، ويطلقون الرصاص حينما اتفق وكيفما اتفق "يقتلون رجالاً من المارة،ويصرعون امرأة ترضع وليدها، وغلاماً عائداً من الفرن إلى داره يحمل فرش الخبز على رأسه" (ص: ١٠).

وذات اجتياح للقرية وعربدة فيها واقتحام لبيوتها وإتلاف للمؤن وقطع للأشجار، وبعد أن أمر الجنود، كعادتهم، أهل القرية بالتجمع في ساحتها العامة، لينقل المختار إليهم ما يرطنون به من عبارات التهديد والوعيد، التي كان حسن يترجمها له بوصفه الوحيد من أبناء القرية الذي كان يلمّ بالإنكليزية. وفيما بعد أداء حسن لواحدة من تلك المهمّات أرغمه الجنود على اصطحابه معهم في إحدى عرباتهم المصفحة إلى سهل قريب من محطة السكك الحديدية في القرية، ثمّ طلب إليه الضابط "كننغهام" امتطاء إحدى الخيول، وربّت على كتفه بعربيّة عرجاء: "يا الله يا شاطر حسن، اركب هذه الفرس" (ص: ١٣). وعندما لاحظ الضابط تردّده وتسمّر قدميه في الأرض أرغى وأزبد وشتم، وأتبع ذلك بضربة سوط قوية على قفاه، وقبل أن يلحقها بأخرى، كان حسن يمتطي ظهر الفرس التي انطلقت بصيحة مدويّة من "كننغهام" تسابق الريح في السهل العريض، حتى قذفت "حسن" عالياً،

فانطرح أيضاً "متدحرجاً كالكرة فوق الطين والصخور" (ص: ١٤).

قيل لحسن فيما بعد أنّه فقد الوعي فور سقوطه، وإنه نُقل إلى مشفى المستعمرة القريبة من محطة القرية، فقضى فيه أياماً، إلى أن جاء "كننغهام" بصحبة والد حسن، وأعلمه بشفائه تماماً نقلاً عن الأطباء اليهود. ولأنّ أبا حسن لم يكن ليصدّق الضابط أو الأطباء، فقد اصطحب "حسن" إلى الطبيب "فؤاد الدجاني" في يافا، الذي أجرى له فحصاً دقيقاً في مشفاه بـ "حي النزهة"، والذي سرعان ما أسرّ لأبي حسن بكلام أشاع الصفرة في وجهه والرجفة في صوته، لم يقيّض لحسن أن يعرف مضمونه إلا بعد زواجه، ولم يكن ذلك الكلام سوى إصابة حسن بالعقم بسبب ذلك الحادث.

والنصوص الثلاثة معاً، وعلى الرغم من توجيه القاصّ لموضوع كلٍّ منها نحو بؤرة دلالية واحدة، وعلى النحو المميّز للأغلب الأعمّ من الإبداع الفلسطيني، فإنّها، في غمرة تصويرها لوطأة ذلك الواقع كلّه، ولسواه، وفي غير موقع من تلك النصوص، لا تنسى هجاء الضمير الإنسانيّ البارد نحو فلسطين وشعبها. ولعلّ أجهر الأمثلة في هذا المجال هو المقبوس من تداعيات سارد النصّ الثاني، "الطريق":"إلهي ماذا بعد والدنيا بأسرها غافلة عنها غير آبهة لما حلّ بنا فيما مضى وما يقع لنا الآن"(٢٢).

أمّا النصوص الأربعة التي تنتمي إلى الحقل الدلالي الثاني: "خراف"، و"أحلام غير عادية"، و"أحلام يقظة"، و"صحوة ضمير"، فإنّ من أبرز ما يميز ثلاثة منها توسّلها بالحيوان رمزاً لهجاء الإنسان، ولا سيما ما يعني القيم السالبة للإنسانيّ فيه. ففي نصّ "خراف" الذي يكاد يوهم في بدايته بانتمائه إلى الحقل الدلالي الأول بسبب استغراق القاصّ طويلاً في الحدث عن "أبو عزّام" الفلسطيني الذي تعرّض للاعتقال في زنازين الاحتلال غير مرّة، يتكشّف الحوار بين سارد النصّ والخروف عن تداعي القيم الإنسانية النبيلة، بل موتها، بسبب نزعتيّ الاستبداد والتملّك اللتين تفتكان بوعي عدد غير قليل من بني البشر: ".. هل رأيتهم جماعة من الخراف يقذف بعضها بعضاً بالقنابل لمجرّد أنّ جماعة أخرى منها ترفع أصواتها بالخوار كالبقر، أو الثغاء كالأغنام؟ أو حتى النباح كالكلاب؟ هل رأيتَ خروفاً يعتدي على أخيه.. من أجل الاستئثار بنعجة أو لأجل اكتناز عشب أو شعير لسنين قادمة خشية الفقر والإملاق؟ أو يسعى إلى اغتصاب قطعة أرض يدّعي ملكيتها؟ هل رأيتم قبيلة خرفانية تهاجم أختاً لها لكي تسبي نعاجها وتستعبد حملانها؟" (ص: ٤٩ ـ ٥٠).

ويكاد نصّ "أحلام غير عادية" يكون استكمالاً لسابقه في هذا المجال، فالحمير تتصرّف بعقلانية أكثر ممّن يُحسبون عقلاء من البشر (انظر: ص ٥٣)، ولا يحتكر أحدٌ منهم "برسيماً ولا شعيراً لكي يبيعه لأبناء جلدته المعوزين بسعر أعلى. لا يأكل واحدنا إلا قدر حاجته ولا يفكّر بالاحتفاظ بشيء يدخره ليومه التالي.. ناهيك عن أن نزهق أرواح مخلوقات أخرى لكي نتغدى على لحوم أجسادها" (ص: ٥٣)، ثمّ: "إنك لن تجد حماراً يقتل حماراً لكي يسطو على ماله.. ناهيك عن أن يكون سبب القتل التنافس بين حمارين على أتان واحدة" (ص: ٥٤)، و"ليس بيننا حمار يزعم أنه أكثر ذكاء من سائر الحمير!! أو يدّعي أنه مفكر" (ص: ٥٥)، "وقد أزيدك علماً بأنّ أتاناتنا أرجح عقلاً من نسائكم. إنهن واقعيات وقنوعات" (ص: ٥٧)، وسوى ذلك ممّا يعرّي الخراب الذي يفترس قيم الحقّ والخير والجمال.

ويجهر نصّ "صحوة ضمير" بالمؤرّق المركزيّ نفسه للنصين السابقين في السطر الأخير منه، والذي يتجلّى عبر الصوت الداخلي للسارد الذي قضى ليلة كاملة معذّب الضمير لقتله صرصاراً: "ما بك يا هذا؟ أتفعل هذا كلّه بنفسك من أجل صرصار!؟ ما هي إذن حال أولئك قتلة الأنبياء ومبيدي الشعوب؟" (ص:

١١١).

وإذا كانت النصوص الثلاثة السابقة قد عنيت بهجاء الإرادات المدججة بالخراب، سواء أكانت إرادات بشر أم دول أم حركات تمييز عنصري، أم سوى ذلك، فإنّ نصّ "أحلام يقظة" يكتفي بهجاء الوعي الاستبدادي الذي يسم أداء الطغاة بخاصة: من التنكيل بالأصدقاء المقرّبين من المستبدّ قبل أن يصير حاكماً، إلى الإعلان عن النية في تحرير الأوطان ولو لم يكن يعني ذلك حقاً، إلى تكليف أحد الأصدقاء القدامى بكتابة الخطب، إلى دفع وسائل الإعلام إلى غسل عقول المحكومين، إلى تورّم أجهزة الأمن الخاصة بالحاكم نفسه.

وعلى الرغم من تعدّد محكيّات ستة من النصوص التسعة التي تنتمي إلى الحقل الدلالي الثالث، فإنّ ثمّة ما يوحّد بينها جميعاً، هي المرأة التي تمثّل فيها جميعاً أيضاً منطلق المضمون السرديّ لكلّ نص ونهايته بآن. ولعلّ أبرز ما يميّز تلك النصوص اكتفاؤها، بل اكتفاء القاصّ فيها على نحو أدقّ، بنموذجين للمرأة فحسب: المرأة الزوجة في خمسة نصوص هي: "الجهل نور أحياناً"، و"عدوى"، و"وظيفة بلا أجر"، و"حكيم"، و"اختفاء المذيعة"، والمرأة العاملة في نصّ واحد هو: "نساء متفوّقات".

ومن اللافت للنظر، وفيما يعني النصوص الخمسة، أي نصوص المرأة/ الزوجة، اكتفاء القاصّ أيضاً بصورة فحسب من الصور الكثيرة التي يزخر بها هذا النموذج، ولا سيّما ما يكتفي بالجانب المظلم وحده من تلك الصور. فالزوجة في نصّ "الجهل نور أحياناً" لم يكن يعنيها أن يكون زوجها كاتباً بل خبيراً في شؤون الطعام، ومثيلتها في نصّ "عدوى" لم يكن ثمّة ما يشغلها سوى تكبيد زوجها المزيد من النفقات: من طلبها إليه شراء غسالة جديدة بدلاً من إصلاح القديمة، إلى تبديلها غرفة الصالون من لون إلى آخر، إلى أدوات المطبخ، إلى سوى ذلك.

وبدلاً من وقوف الزوجة في نصّ "حكيم" إلى جانب زوجها عندما رأته يؤنّب ولدهما المراهق لمحادثته ابنة الجيران في الشارع، تثنيه عن ذلك، وتغادر، فيما بعد منزلها، لنفاد صبرها في احتمال حكمه المتخلفة: "ومنذ ذلك اليوم غدا أبو ماجد شديد الحرص على التدبّر والتفكّر فيما سيقول، وعلى النفاق أيضاً في ظروف معيّنة توخياً للسلامة الزوجية والأمن الأسري" (ص: ١٠٩).

ويفصح الجانب المظلم من تلك الصور عن نفسه على نحو أشدّ وضوحاً في نصّ: "اختفاء المذيعة" الذي يقدّم القاصّ فيه نموذجاً للمرأة/ الزوجة التي ما إن تضبط زوجها متلبّساً بالنظر إلى سواها من بنات جنسها، حتى يعابث رأسَها جنيّ طائش:

"ـ هل أعجبتك هذه المذيعة يا راجح؟... /ـ بلى../ ـ ماذا تقول؟/ ـ أقصد../ ـ تقصد ماذا يا راجح؟ لقد قلتها. كلكم هكذا معشر الرجال... ألستُ أجمل منها يا أستاذ هذه التي ما فتئت (تبحلق) فيها؟../ ـ بلى يا عزيزتي، إنك أجمل وجهاً ولكنها أجمل قواماً وهنداماً، وربّما أرجح عقلاً.

وفي لحظات طارت قذيفة.. كوب الماء إلى الشاشة... واختفت المذيعة" (ص: ١١٣).

ومع أنّ السارد في نصّ "نساء متفوّقات" يبدي استحساناً لرؤيته عدداً غير قليل من النساء الموظفات في إحدى دوائر الدولة، ويعدّ ذلك فألاً طيّباً وتطوّراً وتقديراً لـ "(نصف المجتمع) الذي كان عاطلاً بسبب التقاليد الموروثة" (ص: ٩٤)، إلا أنّه سرعان ما ينتهي إلى القول إنّه مهما يكن صحيحاً أننا أفلحنا في (تفعيل) النصف الآخر من المجتمع، فإننا لم ننجز شيئاً نافعاً، لأنّ هذا النصف ليس أحسن حالاً من الرجال، بل يتفوّق عليهم في عرقلة الأعمال.

أمّا النصوص الثلاثة المتمة لما سبق، والتي تنتمي إلى الحقل نفسه، أي: "الجار السابع" و"صديق الأفاعي"، و"صراحة"،

فتتوسّل جميعاً بعنصر المفارقة لتعرّي من خلاله بعض أشكال الخراب الأخلاقيّ في المجتمع. ففي نصّ "الجارّ السابع" يقدّم القاص نموذجاً لافتاً للنظر للشخصية المختلطة قيمياً، والتي يترجّح سلوكها مع جيرانها بين حالين لها: حال المرض وحال الشفاء منه: "يكون أبو منذر في أحسن حالاته، وأجمل لقاءاته واستقبالاته وهو في حالة المرض" (ص: ٧٩)، وما إن يبلّ من مرضه حتى ينقلب إلى شخص آخر يبرع في ابتكار ما يضيق جيرانه وما يرغمهم على التضرّع إلى الله ليبقيه في الحال الأولى دائماً. ويكشف في نصّ "صديق الأفاعي" عن نموذج آخر من الشخصيات الممعنة في نأيها عن القيم الإيجابية، والتي تتحوّل، بفعل اللهاث وراء امتيازاتها الخاصة، إلى أفاع تفحّ سمومها في كلّ ما ومَن حولها. وفي نصّ "صراحة" يقدّم نموذجاً للشاب الذي يدأب على خداع الفتيات بدعوة الخطبة والزواج: "سألني مباهياً، وهو ينظر إليها، ثمّ إليّ: "ـ كيف ترى يا محسن، إلى سامية؟ إنها خطيبتي/ ترددتُ قبل أن أقول باقتضاب، متظاهراً بالسرور: ـ إنها جميلة.../ صاح في صخب وهو يضرب صدري براحة يده: ـ يا لك من أبله. جميلة فقط؟/ قلتُ مدارياً حرجي وارتباكي أمامها: ـ لا.. لا.. هي أكثر من جميلة حقّاً، بل إنها الأجمل بين أكثر من عشر أو قل عشرين فتاة ممن كنت أراهن في صحبتك وتنوي خطبتهن" (ص: ١١٥).

وعلى الرغم من أنّ الأغلب الأعمّ من النصوص الستة عشر المشار إليه آنفاً يتضمّن في داخله غير إشارة إلى علاقة من درجة ما لسارد كلّ نصّ بالكتابة وطقوسها، ولا سيما نصّ "الجهل نور أحياناً"، فإنّ تلك السمة تجهر بنفسها في نصيّ: "حكاية صديقي الناقد"، و"قراءة بالإكراه"، اللذين ينتميان إلى القصّ الساخر بامتياز، واللذين يبديان تهكّماً مباشراً أحياناً ومضمراً أحياناً ثانية على أدعياء النقد وأدعياء الإبداع الذين يتناسلون في حياتنا الثقافية الراهنة كالجراد.

ففي النصّ الأوّل، "حكاية صديقي الناقد"، يقدّم السارد، الذي يبدو القاصّ نفسه، نثارات من الطقوس اليومية لصديقه "مفيد" الذي يتوّهم كونه ناقداً (قدّ الدنيا): من إدمانه اليومي على أحد مكانين معروفين في دمشق بوصفهما ملتقى للكتّاب والفنانين، "الهافانا" أو"القنديل"، إلى طلبه، وهو في أحدهما، فنجاناً من القهوة (من غير سكّر) على الرغم من أنّه يحبّ القهوة (سكّر زيادة)، إلى إشعاله غليوناً يسمّره بين شفتيه على الرغم من أنّه لا يستسيغ رائحة التبغ، إلى تظاهره بأنّه يقرأ في كتاب أحياناً أو يكتب أحياناً أخرى، ثمّ إلى وضعه إحدى رجليه فوق الثانية ليري الآخرين حذاءه الخمريّ اللامع الذي كان قد اشتراه من (البالة).. إلى سوى ذلك من أفعال وحركات حتى يُمضي معظم يومه، أو حتى يَمضي إلى القنديل إذا كان في "الهافانا" أو إلى الثاني إذا كان في الأول.

ولا يكتفي النصّ بتعداد صور الإيهام التي يمارسها ذلك الناقد الدعيّ في أفعاله وحركاته فحسب، بل يتجاوز ذلك أيضاً إلى تعداده بعض أشكال القبح الأخلاقي لديه، ثمّ أشكال الشعوذة والتهريج اللذين يميزان فقراء المعرفة عادة، فإذ يتذكّر "مفيد" اسم كاتب قصّة نال صاحبها مؤخراً جائزة عن نص ما له من جهة ما، يعدّ ذلك فرصة للنيل من ذلك القاصّ الذي كان سبق أن التقاه ذات مرة في أحد مقهييه الأثيرين "ولم يُبدِ له من الاهتمام ما يحسب أنّه جدير به كناقد ضليع متضلّع قرأ رولان بارت وميخائيل باختين وربّما باشلار" (ص: ٧٤)، كما لم يدفع عنه ثمن فنجان "النسكافيه" الذي كان يتناوله.

وفي نصّ "قراءة بالإكراه" يتابع القاصّ سخريته ممّا يتسرطن في الجسد الثقافي من خراب في مجال الإبداع أيضاً لا النقد وحده، إذ لا يجد أحد الكتّاب قارئاً لنصوصه التي يوزّعها على هذه الصحيفة أو تلك سوى أحد أصدقائه الذين اضطرتهم ظروف اقتصادية ضاغطة إلى اللجوء إليه: "جاءني معلناً أنّ

دائنيه يزمعون الحجر على أملاكه إن هو لم يبادر إلى سداد ما عليه من دين.. وقد جاءني يطلب العون. قلت في نفسي: إنها والله فرصة مواتية كي أقسره... على قراءة مقالي الذي تصادف ظهوره صبيحة ذلك اليوم في صحيفة أسبوعية.. نظر إلى الصحيفة مليّاً، وحين لمح اسمي أشاح بوجهه، ثمّ بظهر يده منحيّاً إيّاها جانباً... استفزني.. بيد أنّي تمالكت نفسي وقد وقر لديّ أن أرغمه إرغاماً على قراءتي هذه المرة، فقلتُ بحزم قائد كتيبة مصطنعاً تقطيبة جبين مناسبة: ــ تقرأ هذا المقال أولاً.. ثمّ أقدّم لك المطلوب" (ص: ٩٦ ــ ٩٧). وعندما تظاهر الصديق بقراءته المقال، وعندما قدّر الكاتب أنّ صديقه يمثّل دور القارئ، اشترط عليه أن يجري له امتحاناً فيما قرأ أو سيقرأ، فلم يكن من الصديق إلا أن "هبّ واقفاً وقد تملّكه غضب شديد، ليقذف بالصحيفة أرضاً، ثمّ مندفعاً إلى الباب.. مسرع الخطا، معلناً بصوت عالٍ بأنّه يؤثر وقوع الحجز على أمواله المنقولة وغير المنقولة، بل أن يُسجن في زنزانة ضيّقة، على أن يقرأ لي شيئاً (ص: ١٠٠).

أمّا النصوص الأربعة القصيرة جداً التي صدرها القاص بعبارة: "قاف قاف جيم"، والتي اكتفى بمفردة واحدة علامة لغوية لكلّ منها: "انفصام"، "وأريحية"، و"إيثار"، و"لقاء"، فتتسم جميعاً بسمتين اثنتين: اتكاؤها إلى عنصر المفارقة، الذي يمثّل حاملاً مركزياً ووحيداً فيها، وانتماؤها إلى ما كان القاصّ سخر منه في النصّ السابع من المجموعة: "الجهل نور أحياناً"، أي وصفه لذلك الشكل من أشكال الكتابة، "ق.ق.ج"، بأنه "أيّ كلام" (ص: ٦٧)، لا لأنّها تغادر ذاكرة القارئ بانتهاء فعل القراءة فحسب، بل، أيضاً، لأنها تصادر عليه، أي القارئ، أيّ محاولة لتخصيب فعاليات تأويل النصوص وتثميرها بآن.

ففي "انفصام" ثمّة هجاء للتعارض الحاد بين القول والممارسة، بين أن يردّد أحد أنّ "الأحمق من يتكلّم كثيراً ولا يدع لغيره فرصة للكلام" (ص:١١٦) وأن يمضي في تصديع رأس مستمعيه بأحاديث طويلة وموضوعات كثيرة حتى لا يدع فرصة له لقول عبارة واحدة: "أمضينا زهاء ساعة. كلما هممت بالكلام أسكتني" (ص: ١١٧).

وفي "أريحية" مرثية لقيمة الوفاء التي تتداعى تحت ضربات المصالح المتعارضة، إذ ينتهي الرجل الذي كان نجح في التوسط بين خصمين لدودين، وبعد أن اتفقا على إنشاء شركة مشتركة بينهما، إلى الإقصاء ومن ثمّ الموت مقتولاً لتضارب "مصلحتهما.. مع مصلحة شركته الخاصة" (ص: ١١٨).

ويكاد نصّ "إيثار" لا يغادر سابقه في هجائه لقيم الاستهلاك واللهاث وراء ما يورّم رصيد الإنسان من المال وحده، إذ يعتذر أحدهم عن عيادة أخته المريضة، ثم عن حضور مراسم دفنها فيما بعد، وعندما يهاتفه صاحب مكتب عقاري عن قطعة أرض بسعر مغر يصل إلى دمشق من لندن "قبل مضيّ أربع وعشرين ساعة" (ص: ١١٩) من معرفته بالعرض.

ويرثي نصّ "لقاء" الطفولة المغدورة بفعل حمّى القتل والإبادة اللذين يمارسهما نهّابو خيرات الشعوب والغزاة وتجّار الحروب والباحثون عن مصادر جديدة لتثمير أرصدتهم في المصارف الكبرى. إذ يحكي النص قصة طفلتين مولودتين حديثاً تطلب إحداهما إلى الأخرى أن تعدها بأن يلتقيا بعد أن يكبرا، و"في اللحظة ذاتها انقضت طائرة على الحيّ. سقطت القنبلة فوق المشفى فماتت الثانية. ظلّت الأولى تتذكرها مدى الحياة" (ص: ١٢٠).

في فعاليات القصّ:

تقدّم النصوص الثمانية عشر جميعاً إشارات كثيرة إلى كونها يوميات لكاتبها، أو نثارات ممّا كان قد خبره بنفسه، أو كان شاهداً عليه، أو سمعه من آخرين.

وعامّة، فإنّ الموت يمثّلُ جذراً في محكيّات الأغلب الأعمّ من النصوص، وغالباً ما يجهر ذلك الجذر بنفسه في استهلالات القصّ، وغالباً أيضاً ما يتجلّى بوصفه "عتبة" مؤسسة للمادة الحكائية في كلّ نصّ، لا على مستوى المحكيّ فحسب، بل على مستوى الدلالة بآن. فالنص الأوّل، "المستقبل الذي مضى"، تتصدّره العبارة التالية: "مات صديقي حسن أبو علي" (ص: ٧)، وتتصدّر نصّ "خراف" العبارة التالية التي تبدأ بفعل الموت نفسه: "مات أبو عزّام في قريته من أعمال نابلس. في جنازته مشت القرية بأسرها" (ص: ٣٨)، ويبدأ السارد، في نصّ: "أحلام غير عادية"، حكايته مع حمارة بقوله: "يتراءى لي في أحلامي منذ وفاته قبل شهور" (ص: ٥٢)... ولعلّ مسوّغ ذلك الإحساس الفادح بوطأة الموت الذي طارد الفلسطيني في وقت مبكّر نسبياً من القرن الفائت، والذي يتجلّى في الواقع كما في معظم الإبداع الفلسطيني بوصفه ظلاً للفلسطيني داخل فلسطين وفي الشتات.

وباستثناء نص واحد، هو: "الطريق" الذي تتعدد ضمائر الخطاب القصصي فيه، وتتحرك من صيغة المتكلم إلى صيغة الغائب، والذي يبدو أكثر النصوص استيفاء لعناصر القصّ بمعناه الفنّي، ليس بسبب تلك السمة المميّزة له فحسب، بل، أيضاً، بسبب إطاحته بالحدود الفاصلة بين مستويين في التعبير القصصي: مستوى التعبير المباشر الذي ينهض به سارد النصّ، والذي غالباً ما يبدو معنياً بما هو موضوعي، ومستوى التعبير غير المباشر الذي تنجزه تقنية التداعيات التي يستثمرها القاصّ بكفاءة واضحة، والذي غالباً ما يبدو معنياً بما هو ذاتي.

وباستثناء، أيضاً، ثلاثة من النصوص الأربعة القصيرة جداً، فإنّ معظم فعاليات القصّ في معظم النصوص يرتهن إلى ضمير خطاب قصصي واحد، هو المتكلّم، الذي يتضمّن في داخله، وفي غير موضع من المجموعة، إشارات عدة إلى ما يؤكّد أنّ معظم مكوّنات القصّ في معظم النصوص واقعيّ بامتياز، أو بأنّ له مرجعاً واقعياً بامتياز، وعلى نحو دالّ على أنّ القاصّ لا يكتب إلا عمّا تلظّت روحه به، أو عمّا أرّقه، واكتوى بجمره، ودفعه إلى اختيار الكتابة ملاذاً له أو خلاصاً من ذلك كلّه.

ويمثّلُ الوصف تقنية بارزة في فعاليات القصّ في معظم النصوص، وغالباً ما تكتفي تلك التقنية بمكوّن فحسب من مكوّنات القصّ، هو الشخصيات، وغالباً أيضاً ما تبدو معنية بجزئية فحسب من السمات المادية المميزة لبعض الشخصيات، ومن أمثلة ذلك وصف السارد في النصّ الأول، "المستقبل الذي مضى"، لصديقه حسن أبو علي، بقوله: "كان رجلاً بالمعنى الحقيقي للكلمة، طوله لا يقلّ كثيراً عن ياردتين، عضلاته مفتولة، شعره فاحم السواد.. عيناه واسعتان، أنفه ضخم إلى حد لافت للنظر، شفتاه غليظتان.. أضف إلى ذلك أنه كان يملك شاربين غزيرين معقوفين عند طرفيهما" (ص: ٩)، ووصفه لزوجته بقوله: "أمّا السيدة حرمه أم علي فكانت على عكس ذلك تماماً. كانت قصيرة القامة أو متوسطتها، نحيلة القوام.. بيضاء البشرة زرقاء العينين" (ص: ٩). ولعلّه من المهم الإشارة في هذا المجال، أي ما يعني الشخصيات، إلى ما يمكن الاصطلاح عليه بالنفوذ المهيمن لاعتباطية العلامات اللغوية للشخصيات، إذ تخلو تلك العلامات من أيّ إشارة إلى حمولة دلالية من درجة ما.

وبنسب متفاوتة فيما بينها تزخر النصوص جميعاً بغير متفاعل نصّي: بالأمثال الشعبية، كما في: "أكل الرجال على قدّ أفعالها" (ص: ٤٤)، وبالأمثال العربية القديمة، كما في "إذ قتل ساعات خمس(٤) من عمره بيده لا بيد عمرو" (ص: ٧٦)، وببعض آيات القرآن الكريم، كما في [ألم أقل إنك لن تستطيع معي صبراً] (ص: ٨٩)، ثمّ ببعض ما يبدو لوازم في المنطوق الشعبيّ، كما في عبارتي: "عمّال على بطّال" (ص: ٥٧)،

و"بحقّ وحقيق" (ص: ٦١)، وببعض نصوص أدبية سابقة، كما في "حتى أنت يا يونس!" (ص: ٦٥)، وأخيراً بأسماء أعمال سينمائية ذائعة الصيت، كما في نصّ "نساء متفوّقات" الذي تحيل عبارة إحداهن فيه: "أريد حلاً" على الفيلم السينمائي المعروف بالعبارة نفسها. وغالباً ما يضع القاص المناصات بين قوسين تأكيداً منه كما يبدو على تمييزها من النص الذي ينجزه، أو تنبيهاً لقارئه في استثماره لها. ومن أمثلة ذلك نصّ "قراءة بالإكراه"، الذي يقول سارده عندما رفض صديقه أن يملي عليه شرط امتحانه فيما قرأ: "هذا شأنك.. ولن تكون في هذه الحال أحسن من براقش، تلك الحمقاء التي جنت على نفسها بسوء تدبيرها" (ص: ٩٩).

وبنسب متفاوتة فيما بينها أيضاً تزخر النصوص بغير إشارة إلى بعض الطقوس في المجتمع الفلسطيني، ومن أكثر الإشارات جهراً في هذا المجال وصف طريقة تناول الطعام في نص: "خراف"، وبغير إشارة بأن إلى بعض أشكال الوعي الاجتماعي، كما في الاعتقاد بأنّ نباح الكلب في الليل يعني أنّ أحداً ما سوف يلقى وجه ربّه، في النصّ نفسه.

وعلى الرغم من أنّ تجزئة القاصّ لمحكيّات نصوصه إلى وحدات مرتّبة رقمياً لا تمتلك ما يعللها فنّياً على نحو كافٍ، كما لا تحيل على دلالة ما، فإنّ ذلك لا ينفي القول بوجود غير محاولة لتحرير النصوص من أسر المستقرّ والمتواتر في الكتابة القصصية العربية، وممّا يمكن الإشارة إليه في هذا المجال إيهام القاصّ قارئه بأنّ ثمّة مرسَلاً إليه مضمراً داخل كلّ نصّ، وعلى نحوٍ يبدو سارد النصّ معه كما لو أنّه يحكي حكاية لآخر، أو يحدّث آخر. ومنه أيضاً استثماره لغير تقنية سردية، من أكثرها حضوراً في الأغلب الأعمّ من النصوص تقنية التداعيات، كما في نصّ "الطريق"، والأحلام، كما في نصوص: "خراف"، و"أحلام غير عادية"، و"أحلام يقظة"، و"صحوة ضمير"، والعجائبي كما في الوحدة السردية الأخيرة من نصّ "خراف"، ثمَّ نظام الحكاية داخل الحكاية، الذي لا يكتفي بالإعلاء من شأن السمة المشار إليها آنفاً، أي وجود مرسَل إليه مضمر داخل النصّ، بل يتجاوز ذلك إلى تحفيزه القارئ على المشاركة في مغامرة القصّ، أي إعادة كتابة النصّ خلال فعالية القراءة وبعدها، وأخيراً تلك السخرية الشفيفة التي يتسم بها قصّ يوسف جاد الحقّ عامة.

ومهما يكن من أمر ترجّح النصوص بين مستويات متباينة في الأداء الفنّي، بل حادة أحياناً، فإنّ معظم النصوص يمتلك في داخله قوّة جذب للقارئ، ولعلّ من أكثر الأمثلة جهراً في هذا المجال نصّ: "عدوى" الذي يبدو أكمل النصوص على المستوى الفنّي.

وباستثناءات قليلة نسبياً، فإنّ من أبرز ما يميز الجملة القصصية في المجموعة توجهها إلى مقاصدها على نحو مباشر، وتعبيرها عن وظيفة فحسب من وظائف اللغة، هي التواصل، وعن ولع واضح لدى القاصّ بالتشبيهات التي تكتفي بالكاف وحدها أداة لإنجاز علاقات الاستعارة بين طرفي التشبيه من جهة، وبالمألوف من الصور من جهة ثانية، كما في: "شعره فاحم السواد كليلة فلسطينية.. شفتاه غليظتان كعنترة بن شداد" (ص: ٩)، و"زرقاء العينين كلون السماء الصافية" (ص: ٩). وأخيراً خلوّها من أيّ إشارة إلى تعدّد أشكال الكتابة لدى القاصّ، ولاسيّما الشعر والمسرحية.

وبعد، وعلى الرغم من أنّ المجموعة لا تغري النقد بالقول إنّها إضافة من درجة ما إلى تجربة يوسف جاد الحقّ القصصية، فإنّها تلحّ عليه بالقول إنّها مجموعة جديرة بالقراءة والكتابة معاً.

الهوامش

(١) انظر ترجمته في" الصالح، نضال. "المغامرة الثانية: دراسات في الرواية العربية". ط ١.

اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠.

(٢) جاد الحق، د. يوسف. "المستقبل الذي مضى". ط١. منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ٢٠٠٧.

(٣) مسقط رأس القاص في وطنه الأمّ فلسطين، وقد مثّلت تلك القرية متناً حكائياً ودلالياً في روايته الوحيدة إلى الآن. "قبل الرحيل". ط١. منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ١٩٩٧.

(٤) كذا في الأصل، والصواب: "خمساً".

q q

ناقد وتجربة روائي

د. غسان غنيم

يقوم النقد أوّل ما يقوم على وجود نص أدبي قادر على استثارة قارئ ناقد.. يتمتع بالمعرفة والثقافة والوعي بتقاليد الجنس الأدبي وتقنياته ويمتلك من الدربة والاستجابة الإبداعية.. غير السلبية ما يجعله قادراً على التفاعل مع النصوص ومناقشتها وتحليلها ودراستها ثم الحكم عليها فنياً ومعنوياً.

ليست قراءة الناقد للنصوص الأدبية.. كقراءة التلقي التي قد توحي بشيء من السلبية، بل هي قراءة تقوم على التحدي للنص.. في استنباط كل ما يمكن أن يحتويه معنوياً وآليات عمل.. قراءة تقوم على المناقشة والرفض أو القبول.. وإعادة التشكيل أو إعادة الخلق من جديد عبر رؤية واضحة مكتملة في إطار النص المنقود.. فالنص عالم موّار بالحركة فيه الكثير من الاحتمالات وهو بحاجة دائمة للتأويل.

وثمة أنواع للقراءة، فهناك قراءة تقوم على فهم العمل ومعطياته الفنية والمعنوية وقراءة تقوم على الإسقاط، حيث يسقط الناقد على العمل فهماً خاصاً منطقياً بطرحه النص أو احتمالاته ـ على الأقل ـ وينطلق هـا الفهم من المجتمع وعلاقاته، وقضاياه.. وتواشجات هذا كله مع النص. وثمة قراءة تقوم على التفسير.. وأخرى على التحليل.. وثالثة على التقويم..وكلها قراءات يحتاج إليها الناقد لتكون بعضاً من أدواته.

النقد نص على نص ـ وليس هذا بجديد ـ عملية معرفية متشابكة.. تغتني بالمعرفة من كل نوع فلا يضير الناقد.. بل يتحتم عليه.. أن يعرف الكثير من تيارات الفلسفة. وبعضاً من العلوم.. وكثيراً عن التيارت النقدية القديمة والمعاصرة العالمية والوطنية إن وجدت.. فكم سيغتني الناقد إذا ما تحصّل على هذه المكتسبات. كما ستضفي مثل هذه المعارف على نقده من العمق والتبصر. فالناقد الجيد، هو من يشحذ أدواته المعرفية وحساسيته الفنية للوصول إلى نقد قادر على تسليط الضوء على نص أدبي مثير.. فالناقد من يستفيد من معطيات العلوم الإنسانية. والطبيعية والرياضية. ويتحلى بمنهجية العلم وصرامته ودقته في استعمال اللغة والمصطلحات. وهو من يتحلى بحساسية المبدع فيقدر بشكل صحيح معاناة الفنان وموهبته وقدراته، والنقد بهذا حلقة وسطى بين المعرفة والنصوص الإبداعية.. ومن بين مهماته، هذا التوسط بين النصوص والتلقي.. إضافة إلى حكم القيمة الذي يتوّج العملية النقدية.

كان النقد وما يزال عملية صعبة. وقد تقع صعوبته في داخله أحياناً وقد تقع في خارجه.. أما الصعوبة الداخلية فتقع مسؤوليتها على عاتق الناقد ذاته. من حيث قدرتُه على الإحاطة وامتلاك أدواته النقدية والمعرفية وقدرته على التعامل مع النصوص فهماً وتفكيكاً وتحليلاً.. ومقارنة ثم قدرة على فهم آليات الجنس الأدبي

الذي يتعامل معه ومعرفة فنياته أو قدرته على استنباطها إذا ما كانت جديدة في جانب من جوانبها.

أما الصعوبة الخارجية فإن لها العديد من التفرعات التي قد تأتي من الناقد أو من المجتمع وطبيعة علاقاته القائمة على النفاق والمراءاة. والوصولية والانتهازية والاستزلام.. وعدم النزاهة.. إضافة إلى أمراض اجتماعية أخرى قد تؤدي إلى وجود أنماط من النقد ـ الذي لا يستحق اسمه ـ مثل النقد المرائي.. والنقد المستزلم الذي يريد أن يتقرب إلى ذوي المكانة الأدبية أو الاجتماعية أو المالية فيكيل المديح جزافاً.. أو النقد الموهم الذي يقوم على الثرثرة والإطناب واللف والدوران دون أن ينتهي إلى شيء.

يجدر بالنقد أن يكون عملية فيها الكثير من التجرّد والموضوعية والأمانة للذات وتجاه النص الأدبي وتجاه جمهور المتلقين.. حتى نسميه نقداً ويكون جديراً باسمه.

قد يعاني النقد أيضاً من نقمة المبدعين موضوع النقد أحياناً إذا ما كان المبدع لا يستحق صفته.. أو ممن تعملقت الذات لديهم وتضخمت حتى ظنوا أنفسهم لا يأتيهم الباطل من بين أيديهم أو من خلفهم.. وهذه معاناة جعلت الكثير من ممارسي النقد ـ وهم غير محقين ـ أن يتجاوزوا نقد الأحياء.. وأرى أن هؤلاء غير محقين لأن النقد في بعض مهماته عملية تقويمية. توجيهية، وليس هذا الفعل فعلاً بطريركياً.. أبوياً، قامعاً، بل هو حق.. بحكم موسوعية المعرفة لدى الناقد وشفافيته وقدرته على القراءة المعمقة.. وهو غير جدير بالمبدع أيضاً ـ لأنه يخسر عيناً قادرة على الفحص والتمحيص.. لقراءة عمله وتقويمه.. وهو شديد الحاجة إلى هذا لأنه سيتدارك ما وقع في عمله في عمل قادم مما يجعله قادراً على تجاوز ذاته.

ولحل هذه المعضلة بين الناقد والمبدع.. لا بأس من الحوار.. عبر قراءة النصوص وتفكيكها ومناقشة أصحابها من خلال مواجهتهم بنصوصهم، وهو إجراء نقدي هدفه الوصول إلى الحقيقة أو الاقتراب منها على الأقل يبقى أن نقول: إن الدخول إلى عالم النص أو الاقتراب منه يجب أن ينبع من داخل النص ومن مستلزماته.. وعلاقاته وتواشجاته مع الخارج لا أن تقوم على مؤثرات خارجية تتعلق بالناقد أو بالإيديولوجيا.. الفكرية أو الأدبية النقدية.. فمن الأساسيات أن يمتلك الناقد أدواته النقدية والمعرفية غير الأحادية النظرة. بل المنفتحة القادرة على الرؤية والتركيب.

إن النص الأدبي، هو نقطة الانطلاق.. الذي يستدعي الإجراء النقدي الذي يناسب عالمه ويشرحه ويفسره ويحلله ويعلله.. ثم يضع تقويماً من نوع ما يخدم النص والمبدع.. وجمهور المتلقين.

ومن هنا نقول إن الاقتراب من عالم مبدع ما.. اقتراب محفوف بالمخاطر ولكن العذر فيه الحيادية.. والموضوعية.. قدر ما يتيح لنا شرطنا الإنساني.

كان جسر المعرفة الأول بيني وبين الكاتب الأستاذ جميل شقير. قراءتي لروايته الأولى ـ ولم تكن عمله الأدبي الأول ـ رواية الرقص على أسوار بابل.. وقد كانت مخطوطة بعد.. فتوسمت فيه سمات الروائي.. ووجدتُ في قدرته على السرد.. وفي لغته كل ما يبشّر بولادة فنان حقيقي.. ثم نُشرتْ الرواية فتناولتُها بالدراسة، ووجدتُ فيها رواية لا تجترح موضوعاً جديداً أو موضوعاً خيالياً، بل رواية تستحضر فترة مفصلية من تاريخ الوطن والشعب والأمة. تقوم على استرجاع الشخصية الرئيسية فيها "الأستاذ صابر" لجملة من الأحداث التي مرتْ به وبالوطن قبيل هزيمة عام ١٩٦٧ بأقل من عام واحد حيث تمّ تعيينه في محافظة القنيطرة، الفضاء المكاني للرواية. ليكون شاهداً على واقع الهزيمة وأحداثها ووقائعها من خلال عملية استرجاع قام بها "صابر" أثناء رحلة قام بها مجموعة من المعلمين إلى منطقة القنيطرة في يوم

السابع عشر من نيسان.. وهي رحلة باتت تقليداً مأساوي يمارس في كل عام على مرتفعات الجولان السورية.. لما يمر فيه من تذكير بأن جزءاً من الوطن ما يزال يرزح تحت نير المستعمر الغاشم.

ووجدتُ الرواية تقوم على محورين: ذاتي ـ وعام، أمّا الذاتي فيقوم على قصة صابر ونازك البابلي.. وحكاية الحب الذي جمع بينهما..

أما المحور العام فيقوم على قصة الهزيمة التي حلّت بالوطن وبالذات والوجدان العام والفردي لأبناء الوطن. فمن خلال مجموعة الأحداث التي دارت حول الشخصيتين الرئيسيتين استطاع الكاتب أن يستحضر واقع الوطن وواقع المدينة، مصغراً عن واقع الوطن كله آنذاك. بكل سلبياته التي أدّت إلى ضياع الوطن وأهله. وقد تجلى هذا المحور من خلال الصراع الذي أقامه الكاتب بين فئة من الشخصيات تمثّل كل ما هو مشرق ومشرّف، وبين فئة أخرى تمثّل كل ما هو سلبي ومعيق وعَفِن.. ولكن الكاتب لا يغلق كل الكُوى. وعلى الرغم من كل ما تمثّله شخصية "عبد النجوم" بسلبيتها.. كانت هناك شخصية الضابط ناصر بكل ما تمثّله من إيجابيات تتمثل بالوطنية والخير والشرف.. وأظن أن هذه هي الرؤيا التي تمثل جلّ أدب هذا الكاتب حيث تقوم على أن الواقع يطرح الكثير الكثير من السلبيات. ولكن ثمة ما يبشر بوجود الوجه المشرق.. وصحيح أن قوى الضد هي الغالبة الآن، ولكن.. قوى الخير قادمة ما دامت بذورها قائمة. فهو لا يطرح الأمور طرحاً سوداوياً.. تشاؤمياً.. على أن الشر ضربة لازب بل إن الشر موجود وقوي.. ولكن بذور الخير إذا ما اتحدت قد تفعل شيئاً إيجابياً..

أما العمل الثاني فيأتي برؤية فيها الكثير من البعد عن التفاؤل المجاني الذي قد لا يؤيده الواقع بظروفه وعلاقاته.. ومعطياته.. ولذلك كان عنوانه "التجديف في الوحل" مما يوحي بالحركة غير الفاعلة أو الحركة في المكان التي لا يمكن أن تصل إلى شيء سوى إضاعة الزمن الثمين الذي يجعل الآخر متفوقاً. وللإنصاف، فإن "التجديف" يشي بإرادة التحرك لدى الفاعل، ولكن الواقع المحيط "الوحل" يقف عائقاً دون التقدم في الحركة. وهذا ما وجدناه داخل الرواية التي تصرّح دون مواربة، بأن ما يقع الآن يمثل حركة في المكان ـ من وجهة نظر الكاتب ـ حركة تهدر الجهد والوقت وتوصل إلى الإحباط والانتحار "شخصية سمير" في نهاية المطاف فليس ثمة أفق منفتح وكل ما يحدث يؤدي إلى ظلام، بل إلى جدران صخرية لمغارة لا منفذ فيها.. تجسد البعد الرمزي واضحاً في العمل الثاني. على الرغم من عدم غيابه في العمل الأول. فنازك مثلاً تمثل القنيطرة ـ وضياعها غير المسوغ بل غير المفهوم.. وفي التجديف في الوحل ثمة إيغال في هذا الجانب. فثمة فضيحة اسم فاعلها الضابط الفرنسي "موليه" تتمثل في اعتدائه على امرأة متزوجة "زهيرة".. وتمثّل هذه الحادثة اعتداء فرنسا على سورية بالاحتلال...

ولكنه من وجهة نظر الكاتب.. فعل يقوم على تلاقح بين الغرب والشرق.. وكأنه لابدّ لهذه العلاقة بين قطبين من أن تنتج تركيباً جديداً. هذا التركيب هو "إفرنجية" وهو تركيب جميل من وجهة نظر الكاتب فيه إيجابيات كثيرة فيه ألق الغرب وجمال الشرق وعنفوانه.. ولكنه محكوم بالموت سلفاً، ولذا لا تنجب إفرنجية على الرغم من أنها تزوجت مرتين.. أما "موليه" فرنسا فقد بذر بذرة في زهيرة "الوطن ـ سورية" وأراد أن يزرع شيئاً فكان له ذلك ولكن المجتمع "عساف" زوج زهيرة. لم يتقبل الزرع الفرنسي بل حاول اجتثاثه والقضاء عليه.. ولكنه لم يستطع ذلك.. وقبض عليه وأسره وحجّمه ولأن "موليه" يحمل بُعداً رمزياً لم يجعل المؤلف "عسافاً" "المجتمع.. يقتله.. لأن الواقع لا يطرح هذا.. ولو قام عسّاف بقتل موليه لفشلت الرواية من وجهة نظري.. فخروج فرنسا من

سورية لم يلغ وجود آثارها على الأصعدة جميعاً.. وزهيرة التي تمثل سورية.. تغيّرت بعد احتلال فرنسا لها ثم تبدلتْ تركيبتها لتصير "فرنجية" التي تحمل سمات متعددة. فهي من أب فرنسي وأم عربية وتحمل سمة أو بعض السمات العثمانية آنذاك.. وهذا يدل عليه قول بعض نساء الثوار "مشايخ" عندما أهدى الباشا لإفرنجية ليرة ذهبية علّقتها في رقبتها تقول: "يا عيني يا عيني فرنسية وتلبس عثمانية"، فالتركيب الناتج في سورية آنذاك. وهي الخارجة توّاً من الاحتلال العثماني هو أنها عربية.. وتزوجت عنوة واغتصاباً من فرنسا وما تزال تحمل بعض سمات المرحلة العثمانية السابقة التي تبدو هنا أو هناك في جوانب المجتمع.

"عساف" المجتمع، الذي حاول التأقلم مع التركيب الجديد.. لم يستمر بل سرعان ما قُتِل على يد "راضي" في إشارة إلى انمحاء آثار ذلك المجتمع المقاتل الذي يحمل مجموعة من القيم والمبادئ السامية. ليفسح المجال إلى تركيبة جديدة بدأت تطل برأسها بعد خروج فرنسا.. وهي التركيبة التي يمثلها. مطاوع تلك التركيبة التي تمثل سفاحاً جديداً لزواج وطني جديد ضرب عرض الحائط بكل ما تواضع عليه مجتمع "عساف والهواشي، وأبو عاصي، والثوار...".

هذا التركيب إفراز عجيب لا تسوّغه المقدمات. فالهوامش ابنة ثائر قاتل المحتلين وعشق الأرض وكتب الشعر وغنّى للحب والحياة والأرض ورفض الكذب والنفاق في تأبين "أبي فواز" أبي الوزير.. ولكنه والد مطاوع النبت الشيطاني الذي سيطر على كل شيء..

يمكن الوقوف عند أمور كثيرة في هذه الرواية الغنية فهي رواية تنوس بين المتخيل الفني بنجاح واضح وبين الواقع.. والتوثيق أحياناً. فتعود بشكل ناجح إلى فترة الثورة السورية الكبرى وذلك الألق المتوهج الذي عاشته سورية على الرغم من ظروف الاحتلال القاسية آنذاك وإلى ذلك التعايش الجميل المتناغم بالرغم من شظف العيش وقسوته. ثم ترسم صورة الحاضر، وتترك للمتلقي المقارنة، وإثارة الأسئلة المهمة والملحة. وتميل إلى سوداوية واضحة حيث لا أفق أبداً ـ والمصير هو السقوط في الهاوية والسقوط على "القفا" كما هي حالة "سمير" الذي لا يُسوِّغُ انتحاره إلا البُعد الرمزي والرؤية السوداوية للكاتب، الواقع الذي يدفع إلى الإحباط وسيصل بالإنسان إلى الموت.. الموت الفيزيائي.. انتحاراً.. أو الموت المعنوي تهميشاً وهروباً من الواقع.

يستخدم الكاتب تقنيات عديدة في بناء الرواية لديه منها طريقة الراوي الواحد المسيطر العارف "الرقص على أسوار بابل".. إضافة إلى إتاحة الفرصة لبعض الشخصيات لتقوم بالرواية والحكي.... أو لتتصرف كما يحلو لها.. كما يلجأ إلى أسلوب خلط الأزمنة بشكل يذكرنا ببعض تقنيات "ماركيز".. كما يعيد لنا قضية صدام الشرق بالغرب وآثار ذلك في الناس والمجتمع والمفاهيم.. مما يذكرنا ببعض القضايا التي طرحها الطيب الصالح الروائي السوداني.

اعتماد اللغة البسيطة والتلقائية لدى شخصيات الراوية.. والارتفاع بها أحياناً على لسان الراوي إلى مستوى رفيع تتلامح فيه الشعرية.. ويخلط أحياناً بين العامية والفصحى بما لا يسيء إلى العمل.. كما لا يفوته إدخال الكثير من المأثورات الشعرية والغنائية مما يزيد من التصاق العمل الروائي لديه بالمحلية ويمنحه قيمة جمالية وحيوية.

أما في "النير" وهي مجموعته القصصية الوحيدة التي حشد فيها أكثر من عشرين قصة قصيرة.. فقد تنوعت القضايا التي تتناولها المجموعة بين الهم الذاتي.. الفقر والحاجة وقسوتهما.. وما تدفعان إليه من إذلال للشخصية الإنسانية "الهجرة إلى شجرة الجميز"، "النير"، "حافياً على جمر"، "النقيق"، "الطيران في فضاء مأزوم"،

"الصمت الرصاصي"، و"مكوس الشيطان".

وبين معالجة قضايا الجهل.. وتحكم الخرافة والغيبيات في مجتمع متخلف فقير.. مثل "الغول"، "الانتقام"، "الكنز المرصود"، إضافة إلى موضوعات أخرى وطنية كـ"آخر البوح"... واجتماعية "البغل والشمعدان".

ومن الموضوعات اللافتة جرأة الكاتب على الاقتراب من معالجة موضوعة التقمص بأسلوب أدبي للتخييل دور أساسي فيه، وهو من الموضوعات التي بات الأدب يقترب منها في الآونة الأخيرة.. مثل "رجل لكل الأزمنة" لفائزة الداؤود.. وقصة "انهيار جدار الزمن" لجميل شقير..ص٢٧.

تظل هذه المجموعة عند عتبة الفنية إلا في بعض قصصها مثل "الهجرة إلى شجرة الجميز" و"الغول" و"البغل والشمعدان" وأظنها وقعت فيما تقع به التجارب الأولى من ظنها بأن قيمة الموضوع المعالج، قد تكفي لإقامة عمل أدبي.. كما أنها تظل في إطار رؤية الكاتب العامة، وهي التشاؤم والسوداوية مع عدم إطفاء الأنوار جميعاً. وقد يؤكد هذا أغلفة أعماله الثلاثة، فهي جميعاً سوداء.. ولكن ثمّة ضوء.. أو لون يكسر هذه العتمة القاتمة.

إن تجربة الكاتب جميل شقير تجربة وليدة ولكنها تحمل الكثير من النضج، تجربة تعايش الواقع وتحلله.. بكل ما فيه من سلبيات، يتناولها الكاتب بجرأة وفنية ودون مبالغة. مع حرص على الموضوعية. الشفافة على الرغم مما قد يشوب التجربة من طغيان لعنصر المذكرات كما في عمله الأول "الرقص على أسوار بابل" وبعض قصصه في مجموعة "النير" مثل "الهجرة إلى شجرة الجميز" و"حافياً على جمر".. إلا أن هذه التجربة تكرس جميل شقير واحداً بين روائي سورية القادرين على العطاء.. والتقدم.

q q

المحاكمة للدكتور يوسف جاد الحق
الموقف في مواجهة الجلاد

طلعت سقيرق

الدخول في صلب أي مسرحية، سواء على خشبة المسرح أو قراءة، يعني بشكل ما القبول الأولي بأننا أمام عمل يؤدي ليقارب أو ليحاكي شيئاً من الحقيقة في زمن معين.. كما علينا القبول بأن هناك كثيراً من القفزات والتجاوزات والثغرات الزمنية أو الفنية التي يفرضها الفن.. لكن أهمية أي مسرحية تنطلق من قدرتها على إقناعنا بقرب ما هو متخيل منا وكأنه جزء من الحقيقة... ونجد أن كثيراً من المشاهدين يندمجون في دور الممثل على خشبة المسرح حتى أنهم يتخيلون ملامستهم للحقيقة بل دخولهم فيها دون أي فاصل.. فأين تقف مسرحية "المحاكمة" ليوسف جاد الحق الصادرة عام ١٩٩٨ عن اتحاد الكتاب العرب من كل ذلك، وهل استطاعت أن تقدم لنا جرعة من الحقيقة نتخيل معها أننا أمام شاشة الواقع بكل معطياته؟؟..

ماذا يعني يوسف جاد الحق بهذه التسمية "المحاكمة" ولماذا اختارها ولم يختر غيرها؟؟.. سؤال يفتح الإجابة على الموضوع كله، فالمحاكمة هنا، محاكمة للضمير العالمي قبل أن تكون محاكمة لثلاثة مناضلين في قاعة ضيقة تلتصق بمكان معين له إيحاؤه..

إن حركة المحاكمة عند يوسف جاد الحق تخرج لتكون محاكمة حقيقية وإن أخذت لبوس "المسرحية" فهي تعرض أمامنا كل شيء من حياتنا وتفاصيلها ابتداء من سنوات طويلة مضت حتى وقتنا الراهن ولا تترك شيئاً من التراخي لنتنفس في برهة فاصل زمني يبعدنا عن الواقع، بل نجد الصورة تزداد التصاقاً بواقعية الواقع دون أي فاصل..

لنعد إلى البداية.. حيث قام بعض الفدائيين في العام ١٩٧٢، خلال دورة الألعاب الأولمبية التي أقيمت في ميونيخ /ألمانيا/ باحتجاز عدد من اللاعبين اليهود المشاركين بتلك الدورة، مطالبين بإطلاق سراح عدد من الأسرى الفلسطينيين في سجون العدو.. ولما لم تستجب العصابات الصهيونية لطلبهم نفذ الفدائيون تهديدهم بإعدام بعض اللاعبين اليهود، وسلموا أنفسهم للسلطات التي حاكمتهم.. **والمحاكمة هي التي يبني عليها الكاتب كل شيء ليحولها من محاكمة حقيقية تدين الاحتلال والعالم وكل من يقف مع المعتدي.. والسؤال الكبير الذي يطرحه يوسف جاد الحق، وهو سؤال وجودي، ما معنى أن تبقى هذه الطغمة الصهيونية مؤثرة على أصحاب القرار في كل مكان، مع أن الحق واضح وصاحب الحق واضح وكل ما عدا ذلك مجرد افتراء لا معنى له!!؟؟..**

المسرحية في ثلاثة فصول، لكل فصل حكاية ورواية تكتمل مع أختها ولا تفترق عنها، وإن كانت الجزئيات متباعدة بعض الشيء.. الفصل الأول نعايش فيه نضال ياسين وقصته أو روايته.. والفصل الثاني نعايش فيه

خالد قاسم وأيامه أو يومياته.. والفصل الثالث نعايش فيه ناصر المقدسي الذي تلتقي يومياته مع يوميات زميليه وتفترق عنها في هذه التفاصيل أو تلك..

لابد من الانتباه إلى لغة الكاتب هنا، فهي لغة موجزة متوترة مكثفة سريعة متلاحقة شديدة الحركة، مما يجعلها تصلح بامتياز لخشبة المسرح، كما تصلح لقالب السخرية الذي يرد كثيراً على ألسنة الفدائيين الثلاثة.. ومثل هذه اللغة نجدها في مسرحية "المصير" التي صدرت للمؤلف منذ العام ١٩٧٦، أي أنها ليست لغة طارئة جاءت هنا لتكون وليدة جو المسرحية.. فهي باعتقادي ميزة عند يوسف جاد الحق وجوه المسرحي.. ونشير لذلك، كضرورة لأن قصص يوسف جاد الحق تختلف في بنية اللغة والجملة.. فوعي الكاتب منتبه بل يقظ جداً أمام ظاهرة متطلبات هذا النوع من المسرح للغة خاصة جداً..

في الفصل الأول من المسرحية، ثلاثة مشاهد، تتواتر بين المرئي المنظور في المحكمة، والبعيد المرسوم على شاشة الذاكرة عند نضال.. والقطع غير جائز بين المنظور والمرسوم لأنه يكمل بعضه بعضاً، فما يأتي على شاشة الذاكرة يؤيد ما يذهب إليه نضال ويدحض ما يقدمه القاضي أو المدعي العام.. وهذا التداخل أو الترافق غير مكسور أو مقحم عند يوسف جاد الحق، فهو يأتي في مكانه تماماً ليقدم الشاهد الجامع المانع.. يمكن أن نقتطع من هذا وذاك بعض الأمثلة:

القاضي: قل لي كيف وصلت إلى ميونيخ أيها السيد؟

نضال: ليس مهماً كيف وصلت.. المهم أنني وصلت..

القاضي: عليك أن تجيب بالتحديد على الأسئلة الموجهة إليك.. هاه.. كيف أتيت إلى ميونيخ؟ ومتى..؟

نضال: ألا ترى يا سيادة القاضي، أنك أخيراً سوف تخرج بالنتيجة ذاتها. ألا وهي أنني وصلت ميونيخ.. وهذا هو المهم.. فما أهمية كيف ومتى؟؟

القاضي: من ذا الذي يسأل أيها السيد.. أنا أم أنت؟

نضال: حسناً.. لنقل بالسيارة.. أو سيراً على الأقدام.. أو..

القاضي: (متأففاً، ولكن كمن يحاول أن يتحلى بالصبر)

كم من الزمن استغرقت الرحلة؟

نضال: (يصمت برهة.. تشرد نظراته بعيداً.. ثم يحدّق في من على المنصة)

استغرقت الرحلة، يا سادة، عمري كله..//..

إن التلاعب المقصود بالألفاظ عند نضال لا يأتي من أجل هدف عبثي، فالفدائي يتكلم كل كلمة ويقصد بها ما يريده تماماً.. تنقلب المحكمة هنا لمنصة إعلان يريد نضال أن يصرخ من خلالها بكل الحقائق دفعة واحدة.. فالرحلة التي أخذت عمره كله حتى وصلت به إلى ميونيخ هي حقيقة عاشها وشعبه كله، وتحكي تعبه وتشرده ولوعته وأساه.. قد يرى البعض أن هناك مبالغة "ما" يضعها هذا الفدائي ليلفت الأنظار إليه، لكنه في حقيقة الحال لا يقول إلا جزءاً من مصابه.. حتى عندما يسأله القاضي "هل أنت من قتلت فلاناً" /المدرب/ يقول نضال دون تردد نعم.. ونستغرب لهذه الجرأة إذ المطلوب من نضال أن ينفي التهمة.. لكن هنا تحضر شاشة الذاكرة وتضعنا في مواجهة مباشرة مع هذا الذي قتله نضال.. فمن هو هذا المقتول؟؟..

لنسمع:

نضال: سأتكلم.. ولكن من البداية. أي عما سبق الأحداث الأخيرة. فهذه

الأحداث حصاد ذلك الزرع.

القاضي: (يزم ما بين حاجبيه.. ويرفع النظارات عن عينيه)

حصاد وزرع.. عمّ تتحدث..؟

نضال: (في شيء من التهكم) معذرة، ربما خانني التعبير في الإتيان بمثل لا تفقهونه.

إذن لأقول بأن المقدمات تعطي نتائج من نوعها. سأتكلم عما حدث، منذ البدايات.

القاضي: لا تعنينا تلك البدايات الخاصة بك. وقتنا لا يسمح ـ كما سبق أن قلت لك ـ باستعراض الأمور على النحو الذي تريد.

نضال: ولكن وقتي يسمح وأنا لست في عجلة من أمري..

القاضي: ليس وقتك أنت الذي يهمّ..

نضال: كل ما يتعلق بي ـ أعني بنا ـ ليس مهمّاً في نظركم مع أن الذي أريد قوله هو الذي سوف يميط اللثام عن وجه الحقيقة. هذا إذا كنتم تبحثون عنها..!

القاضي: الحقيقة البيّنة تقول /إنك وزملاءك هؤلاء أزهقتم أرواحاً بريئة.

نضال: يا سيادة القاضي إننا نحن المتخلفون ـ كما ترونا على الأقل ـ لا نعالج الأمور بمثل هذه السطحية. وعلى هذا النحو من الانحياز المسبق للظلم على حساب العدل وحقوق الإنسان، التي لا تفوتكم مناسبة دون الحديث عن حرصكم عليها.. بل تقديسها.. ولكن هذا أيضاً يؤكد حقيقة أنكم تكيلون بأكثر من مكيال واحد.

القاضي: سأتجاهل الكثير مما تهذي به. أسألك تحديداً: ألم تزهقوا تسعة أرواح بريئة عن عمد وسبق إصرار؟

نضال: ألا تدلَّ صيغة هذا السؤال على صحة ما أقول، حتى من وراء منصة القضاء.. هل تعرفون، يا سادة، من هو مدرب الفريق الإسرائيلي، ذاك الذي قتل..؟

القاضي: وكيف لي أن أعرف سوى أنه رياضي في الفريق الإسرائيلي..؟

نضال: لكني أنا أعرف.

القاضي: (هاتفاً) بالطبع أنت تعرف.. لأنك كنت تنوي اغتياله..!

نضال: لتكن حليماً بعض الشيء، يا سيدي. كان ذلك حين كنت في السادسة من عمري.

القاضي: (مذعوراً) في السادسة من عمرك؟ أتظننا يا هذا سوف نستمع إلى سخافات تسردها على مسامعنا عن حياتك منذ طفولتك؟ أي شيطان أحمق هذا الذي يوحي إليك بأننا سوف نقبل منك ذلك.

نضال: (كاليائس في ألم بالغ) هذه هي مشكلتنا تماماً. ما من أحد يريد أن يسمع. ما نقوله نحن لابد أن يكون سخفاً.. مأساتنا من أولها لآخرها هراء.. المذابح التي وقعت علينا نكتة. دماؤنا التي أريقت لو جمعت في مكان واحد لأمكنها أن تصنع بحيرة، أو نهراً يجري.. هذا كله لا يعني لأحد شيئاً. أما تسعة (أبريائك) فتقيمون الدنيا ولا تقعدونها من أجلهم. هؤلاء، بالمقارنة السالفة الذكر، لا تملأ دماؤهم برميلاً واحداً من أصغر الأحجام..!

القاضي: (مقاطعاً بانفعال ومشيراً إلى الجمهور ومن حوله بيديه).

هل سمعتم، أيها السادة، هل سمعتم مثل هذا الاستخفاف بالجريمة؟

برميل من الدماء البشرية لا يعني في نظره شيئاً..

نضال: أستغفر الله، يا سيدي.. برميل الدماء هذا يعني كل شيء.. لأنها دماؤهم.. ونهر دمائنا نحن هو الذي يجب ألا يعني شيئاً..!

القاضي: (يتظاهر بالصبر) لا بأس.. سأحاول، مرة أخرى، أن أتحلّى بضبط النفس إزاء حماقاتك.. المهم أن تتكلم..

نضال: كنت في السادسة يومئذ أقبع إلى جوار أمي، بعد أن تناولنا عشاءنا المعتاد من زيتون وزعتر وشاي. صحوت فجأة على صوت أمي تصرخ فيما هي تهزني بكلتا يديها في فزع.. نهضت.. فركت عيني..

القاضي: (يضرب كفاً بكف) يحدثنا عن فركه لعينيه..! تصوروا..! وماذا يهمنا أيها السيد حتى لو لم تكن لك عينان على الإطلاق..!!//..

هل طال نقلنا لمقطع من الحوار؟؟..

برأيي يجب أن ننتبه تماماً لهذا الحوار فهو الممهد للمشهد المروع المرسوم في ذهنية نضال بل وفي تفاصيل عمره.. مشكلة الغرب أنه ينظر دائماً إلى نتائج مبتورة عن مسبباتها في التعامل مع كل الممارسات الصهيونية.. المشهدية السابقة تبني لمشهدية لاحقة مرعبة حدث مثلها الكثير من المشهديات التي تقطر دماً..

نضال في هذه المشهدية يبني عالم الفلسطيني المجروح المقتول المذبوح.. يبني عالماً يناقض تماماً العالم المرسوم في ذهنية غرب سطت عليه الذهنية الصهيونية وشوهته بل ذوبته وجعلته تابعاً لتصورها وتشكيلها وتحويرها..

لننظر إلى المشهد الذي ينقله نضال ابن السادسة، ولا بأس أن نحدق طويلاً في الدلالات، وأن نصبر قليلاً إن طال المشهد.. فهو دال وشديد الإشارة إلى بنية ذهنية كثير من أطفال فلسطين التي حملت ما حملت من مثل هذه المناظر الحية..

"..(يختفي المشهد ليظهر زقاق من القرية.. وشجرة كينا.

ثم ما يلبث أن يظهر عدد من اليهود الهاجاناة مسلحين برشاشات.. يجرّون امرأة من شعرها وتحت إبطيها وهي حامل كما يبدو من بروز بطنها. ترتجف هلعاً بين أيديهم.. تصرخ وتصيح مرتاعة)

المرأة (الحامل): (في ضراعة) اتركني يا خواجة.. أنا امرأة مسكينة مالي حدا.. يا خواجة ما لكم ومالي.. أنا.. (تتقطع أنفاسها رعباً).

جندي أول: (فيما هو يشدّها ويسخر منها) خايفة يا ست؟ لا تخافي.. لا تخافي.

جندي ثاني: (صائحاً) خلّصونا ما عندنا وقت.

جندي ثالث: (يصوب بندقيته إليها صائحاً بزميله) اتركها يا مردخاي.. ابتعد عنها.. سأريحك منها.

الجندي الأول: (متريثاً) طولوا بالكم.. طولوا بالكم..

الجندي الرابع: (متعجلاً) معلمنا بيغن قال اقتلوا كل الناس لا توفروا أحداً.. لعلكم نسيتم..

الجندي الأول: (يهتف) قصدي نتسلى.. اسمعوا وجدت لكم تسلية يا سلام..!

الجندي الثالث: (في انفعال) هذا وقت التسلية يا مردخاي..؟

الجندي الأول: (كالمكتشف لشيء هام) ترون أنها حامل.. لماذا لا

نرى ما في أحشائها.؟

الجندي الرابع: (ضاحكاً في عربدة) ستولدها يا صاحبي.. ستشتغل مولدة من اليوم..!

الجندي الأول: (مباهياً) سترى كيف يا شلومو.

الجندي الثاني: ونراهن على جنس المولود ما رأيكم..؟

(يضجّون جميعاً في ضحك صاخب يخبط بعضهم الأرض بقدميه. يخرج واحد منهم قطعة نقود يقذفها إلى أعلى ثم تسقط.. يتصايحون، فيما المرأة قد جمّدها الرعب فكفت عن المقاومة في قنوط.. ثم تهاوت على الأرض وهم ما برحوا يتصايحون...)

الجميع: (بتتابع) ولد.. بنت.. ولد.. بنت

الجندي الأول: (وإذا كان لا ولد ولا بنت..!)

الجندي الثاني: (ضاجّاً بالضحك) يعني عجل أم خروف سيكون..!؟.

الجندي الأول: يمكن توأم..

الجندي الثالث: نخسر كلنا..!

الجندي الرابع: (يرفع يده إلى أعلى معلناً) أنا من يقوم بالعمل لكي يسجله لي التاريخ..!

(يشرع حربة لامعة. يضع رأسها عند بطن المرأة التي كفّت عن الحركة تماماً وأسبلت عينيها كما لو كانت ميتة. يدفع بالحربة في بطنها بكل قوته يسحبها إلى أعلى ثم إلى أسفل.

تطلق المرأة صرخة مدوية مرعبة.. يتكوّمون حول كتلة اللحم.. يتفحصونها وهم يتصايحون في ابتهاج)

الجميع: (في تتابع): ولد.. لا بنت.. لا ولد.. ولد.. ولد.

أحد الجنود: (يصيح جذلاً) كسبت الرهان يا أولاد.. كسبت الرهان.

الآخرون: (بأصوات عالية صاخبة) كسبت الرهان يا خنزير.. عليك اللعنة يا إسحاق.

(ينصرفون في جلبة. يسود الصمت لحظات. المرأة جثة هامدة ملقاة على الأرض. الطفل فوق جثتها. أصوات الرصاص والانفجارات مازالت تأتي من بعيد)

تظهر مجموعة ثانية من الهاجاناه. يجرون امرأة أخرى وغلام في السادسة ملتصقاً بأمه. تقاوم تصرخ، يطل الرعب من عيني الغلام.. فيما هم يتصايحون مبتهجين).

(في توسل وهي تبكي بحرقة.. متشبثة بابنها)

المرأة (أم وليد): يا خواجة الله يخليك.. لا تقتلوني ما له غيري.. قتلوا أبوه في البيت خلوني أنا حتى أربيه.. خلوا عندكم رحمة يا ناس..

جندي: (بشراسة) مات أبوه؟ في ستين داهية من الثوار أبوه.. بيستاهل..

المرأة: (في مزيد في الضراعة والاستعطاف) طيب اتركوني للطفل يا خواجة..

أنت ابن حلال (وهي تنظر لأحدهم) الله يخلّي لك أهلك يا خواجة..

الجندي: (يتظاهر بأنه يستجيب لها) يعني خايفة على الولد من بعدك..؟ طيب لن نقتلك.. اهدئي.. لا تخافي..

جندي ثاني: (يصيح به) ممتاز يا شيمون.. ممتاز.. جئنا نلعب..

الجندي الأول: (يغمزه ليصمت) طول بالك يا رفائيل.

الجندي الثاني: والوقت.. عليكم اللعنة..

جندي ثالث: يوجد غيرها كثير.. أمامنا عمل.. إذا أضعنا مثل هذا الوقت مع كل واحد أو واحدة.. اقتل وامش.. هكذا التعليمات.. أنت وهو.. (ينتحي ثلاثة من بينهم ليتشاوروا ماذا يصنعون بالمرأة وولدها فيما الرابع بالقرب منها يحتال عليها لتهدأ).

جندي: تقولين أنك خايفة على الولد.. معك حق.. طيب لن نقتلك من أجل الولد..

المرأة: كتّر خيرك يا خواجة.. كتر خيرك..

(يستلّ أحدهم خنجراً ويتجه نحوها بخطوات واسعة لينقض عليها كالوحش.. فيما يمسك بها أحدهم واثنان يمسكان بالغلام يمددانه على حجرها.. ذهلت.. جحظت عيناها.. حاولت تخليصه من بين أيديهم.. انقض حامل السكين على الغلام ليذبحه من الوريد إلى الوريد.

ابتعدوا عنها فجأة.. خرست المرأة. وقامت كإنسان آلي.. يداها ممدودتان.. عيناها شاخصتان في الفراغ.. تمشي ببطء.. تدور حول نفسها.. تدور تدور.. حتى تسقط على الأرض..).

ماذا نقول بعد هذا التصوير لمشهد لم يحدث في عالم آخر؟؟..

لا داعي لأن نزيد كلمة واحدة على المشهد، فيوسف جاد الحق رسمه برعبه الحقيقي المستل من الواقع، وهو رعب لا نشاهده في أشد أفلام السينما قسوة. وعلينا أن نتذكر فوراً أن ذاكرة نضال شاهدة.. ليست شاهدة فحسب بل مصدومة في اللحظة الراهنة..

القاضي: (كمن اكتشف حقيقة كانت غائبة) ولكنك تتناسى أنكم قتلتم المدرب الإسرائيلي منذ البداية. إذن كان القتل في نيتكم أصلاً. هذه قرينة لا يمكنكم دحضها.

نضال: المدرب.. هل تعرفون، يا سيادة القاضي. من هو ذلك المدرب؟

القاضي: ليس يهمني أن أعرف من هو تحديداً، يهمني أن أعرف من قتله.. من بينكم؟ لعله أنت.

نضال: أنا.. أجل أنا..

(أعضاء هيئة المحكمة تعتريهم الدهشة، ينظر بعضهم إلى بعض، وكذلك من في القاعة)

القاضي: (بسرور) آه ها أنتذا تعترف أخيراً. لقد وصلنا إلى النتيجة. كان عليك أن تنطق هذه العبارة الجوهرة من قبل لتريحنا من عناء كل ما مضى. ولكن.. اشرح لنا كيف حدث ذلك..

نضال: (وهو ينظر إلى بعيد يستذكر ما حدث)

حين دخلت القاعة التي تواجدوا فيها، مشهراً سلاحي، منذراً من يتحرك بالقتل. ذعروا واستكانوا جميعاً إلا واحداً منهم لم يرضخ للأمر. اندفع نحوي، وفيما هو يقترب فوجئت بما لم أكن أتصور. الوجه ليس غريباً عني.. مرسوم في ذاكرتي منذ تلك الليلة السوداء.. كان المدرب الإسرائيلي، هو نفسه، ذلك الذي بقر بطن المرأة في دير ياسين..

هل هناك تبرير أقوى من هذا التبرير الذي يسوقه الكاتب منتزعاً من الواقع؟؟ تلك ذاكرة الطفل، وذاك هو المدرب الرياضي، كيف تتساوى الأمور وعلى أي أساس؟؟. هكذا تبنى فصول القضية الفلسطينية، أو يجب أن تبنى في عقول الغرب الخاضع بكليته لسطوة الإعلام الغربي.. الغرب لا يعرف مشاهد الرعب هذه.. المشاهد لم تصله هكذا بل وصلته بصورة مقلوبة..

كما نلاحظ يلخص يوسف جاد الحق في

هذا الفصل الذي ركزت عليه مفاصل الموضوع الفلسطيني أو لنقل صورة الحقيقة والحق في مواجهة الجلاد.. ومن اللازم هنا أن نشير إلى لازمة ينتهي بها كل فصل تحكي عن التحيز الأعمى لكل ما هو صهيوني.. فعندما يتعرض الموقف لما يخص العرب تتبدل وجهة النظر..

نضال: يؤسفني أن أثرت غضبك، سعادة القاضي، ولكن هل لي أن أتساءل عن موقف المحكمة الموقرة من مصرع المئات في مخيمات الفلسطينيين بلبنان بفعل الطيران الإسرائيلي في اليومين الأخيرين، بأوامر دولة ـ أو هكذا تعتبرونها ـ عضو مسؤول في هيئة الأمم المتحدة بدعوى الانتقام للحادث ذاته..؟

القاضي: (يتنحنح والحرج بادٍ عليه)

ذلك موضوع آخر...

نضال: (في استغراب) كيف يا سيادة القاضي.؟

القاضي: (في مزيد من الحرج) ذلك انتقام له ما يبرره.. وقد يكون مشروعاً..

نضال: ولماذا لا يكون انتقامنا نحن مشروعاً أيضاً.. وله ما يبرره..؟

القاضي: (وهو يطوي ملفاً أمامه ويهم بالنهوض)

هذا موضوع آخر...

نضال: (يردِّد بصوت خافت)

هذا موضوع آخر...

النائب العام: (يطوي أوراقه ويهم بالنهوض)

هذا موضوع آخر...

محامي الدفاع: (يقف مردداً بصوت منغَّم)

هذا موضوع آخر...

الجمهور في القاعة: (يهبون وقوفاً وبأصوات متباينة)

هذا موضوع آخر...

القاضي: (بين الضجة القائمة) ترفع الجلسة حتى يوم.. /.. /..

(ثم يجلس وهو يردد).. هذا موضوع آخر...

لاحظنا أنني قصدت تفصيل الموقف في الفصل الأول لأصل إلى أساسيات الموقف الفلسطيني الذي يتكرر في الذهنية الغربية دون أي تغيير.. وطبيعي أن تتشابه الكثير من المفاصل في المشهدين اللاحقين لأن القضية هي القضية، وما يحدث يتكرر باستمرار..

في الفصل الثاني لا يبتعد خالد قاسم عن الصورة نفسها.. والسؤال المزروع في عقل القاضي "لماذا فعلت ما فعلت؟؟.. أو لماذا أصبحت فدائياً؟؟" إذ باعتقاد الغرب أن كل شيء يجب أن يكون عادياً بعيداً عن أي تفكير بأرض أو بيت حسب أذهانهم المليئة بالترهات..

..**خالد:** لابد أن سيادة القاضي وهيئة المحكمة الموقرة أيضاً سينفد صبرها إذ أعيد ما قاله رفيقي في الجلسة السابقة.

القاضي: ولكنك جئت إلى هذه البلاد تحمل معك نية القتل على الأقل.. ومخططاً، ومُكلّفاً من تنظيم ما.. ما معنى هذا كله في رأيك؟.. وقد كانوا مجرد رياضيين لا مقاتلين..

خالد: ولماذا لا يسألون هم عن قتل أطفال فلسطين.. وهم مجرد أطفال.. لماذا لا يأبه أحد لعمليات الإبادة الجماعية للآلاف من النساء والرجال من مختلف الأعمار، على مدى ما يقارب نصف قرن من الزمان.. مع الفارق النوعي والسببي بين حالتي الاعتداء والدفاع عن النفس..؟ وعن الوطن...؟

هل كانت نية القتل مبنية على لا شيء كما يتصور القاضي.. الكاتب يوسف جاد الحق يترك لخالد أن يجيب كما يترك للقاضي أن يتحدث بلغته دون تدخل أو تحميل أو

توجيه.. لذلك يبدو الحوار منطقياً ومؤدياً لوظيفته بأمانة، فلا تحيز ولا انجرار نحو أي شعارات توقع المسرحية في البعد عن الكثير من المنطقية، وهذا يذكر للمحاكمة وبنائها القائم على شيء من الحيادية في كل الأحيان.. فالكاتب يقارب الحيادية قدر استطاعته، كما لا يخالف الموضوعية في أي شيء.. وبرأيي هذا نتاج الحق الذي يستند عليه الكاتب من جهة، ومعرفته أن الحيادية هي المقنعة في كل الأحوال، وهناك شيء تجدر الإشارة إليه وهو قوة حجة الكاتب وقوة منطقه، مما يجعله يتصرف بحرية تقنعنا وتقنع الآخرين.

يجدر القول بنا هنا عدم قدرتنا على إنكار أن الكاتب مضطر بل مجبر على إبراز هويته الفلسطينية في بعض الأحيان.. لكن بشكل عام تحافظ المسرحية على المنطقية والبعد عن الشعار الذي نراه يتكرر في كثير من الكتابات.. وظني أن ميل الكاتب إلى التاريخي ظاهر واضح متواجد بكثافة.. وهذا الميل يعطي المسرحية الكثير من المصداقية التي تقيها من الوقوع في المبالغة التي قد تبدو فجة في بعض الأحيان.. فماذا يعرض قاسم من شاشة ذاكرته؟؟..

يعود بنا خالد إلى كفر قاسم وبكل ما شهدته من جرائم مروعة لا يستطيع أحد إنكارها، لأنها كانت واقعاً لا يستطيع حتى العدو إنكاره. وللعلم فإن مثل هذه الجرائم يمكن أن تقلب الدنيا في مكان آخر، لكن في فلسطين وصدورها عن الصهيونية تجعلها تبقى ضمن حيز ضيق للأسف..

لنسمع:

القاضي: باختصار تريد أن تقول إنك لست خائفاً.. أهذا ما تريد قوله؟

خالد: خائف من ماذا؟ وأخاف على ماذا؟

القاضي: من نتيجة المحاكمة.. وعلى روحك..!

خالد: (بلهجة ساخرة) كيف أخاف، أيها السادة، وأنتم تتحلّون بمثل هذه الروح الديمقراطية؟ ألا يجب أن تثبتوا للعالم، كما لأنفسكم أنكم ديمقراطيون؟ ومتحضرون.. ووو..

حتى مأساتنا ينبغي أن تستغل لخدمة مدعاتكم ومشاكلها... كيف نخاف إذن؟؟

القاضي: لا نريد العودة إلى ما سبق أن أضعنا فيه غير قليل من الوقت.

خالد: ما يطمئننا، على أية حال، هو أننا بتنا على يقين من أن حضارتكم هذه باتت على أعتاب انهيارها، لأنها في الأصل لم تكن قائمة على قيم صحيحة، أو مبادئ إنسانية عادلة على الرغم من قدراتكم الخارقة على الزعم بغير ذلك. بل القدرة على غسل أدمغة البشر بوسائلكم الجهنمية لحملهم على الاعتقاد بما ترغبون. لكن هؤلاء لن يظلوا أغبياء كل الوقت. لسوف يكتشفون الحقيقة.. ولقد بدأ هذا فعلاً...

القاضي: (في لهجة حانقة) كما ترون، يا سادة، إنني أحاول أن أتحلى بضبط النفس أنا أيضاً، ولن تحملني إجاباته الفجة (مشيراً إلى خالد وهو يتوجه بالكلام للجمهور ولعضوي المحكمة وللنائب العام) على الخروج عن حدود القوانين المرعية ومبادئ العدالة..!

خالد: (بتهكم) تماماً كعدالة القوانين الإسرائيلية..!

النائب العام: (مباهياً ومتجاهلاً السخرية في لهجة خالد) كيف لا وهي تنهل من المعين ذاته.؟؟..

خالد: (بسخرية أشدّ) بدليل أن (أبطال) مجزرة كفر قاسم من ضباط جيش الدفاع حوكموا أيضاً يوم اقترفوا جريمتهم.. وحكم على كل منهم بغرامة مقدارها (ثم يلفظ الكلمات مقطعة وببطء شديد)

أغورا واحدة.. مع وقف التنفيذ..!!!

(ضجة في القاعة، وتبادل نظرات وكلمات وهمس على المنصة، ثم وقوف النائب العام.. ثم جلوسه.. مرتين أو ثلاثاً.. وهو يمسح عرقه عن وجهه وجبينه بمنديل أصفر اللون..).

خالد: (مضيفاً وهو يلتفت إلى الجمهور وبصوت مرتفع)

ترى كم مليارًا من الماركات تدفع الحكومة الألمانية تعويضاً عن أرواح من قضوا نحبهم منهم برغم العدد الهائل من الادعاءات الكاذبة..؟

النائب العام: (ساخطاً.. يضرب المنضدة بيده) أسجّل احتجاجي الصارخ من هذا المكان..!

خالد: (يضحك بمرارة) ألم أقل من قبل أن أرواح البشر ماركات أيضاً.. منها المرسيدس ومنها الفيات ومنها الفولكس فاجن..!!

القاضي: (دون أن يفصح وجهه أو كلماته عن حقيقة مشاعره هذه المرة)

ما الذي تريده من هذا على أية حال..؟

خالد: (في تؤدة كمن يلقي خطاباً.. وبنبرات هادئة) لا أريد أكثر من أن أطلع العالم من فوق هذا المنبر على حقيقة ما جرى، ومازال يجري لنا على أيدي هذه الطغمة التي فاقت نازيتكم، أيها السادة، في إجرامها.. بل آمل ألا أظلم النازية ذاتها إذ أقارنها بها..!

النائب العام: (في حرج واضح وبغية التخلص من المأزق) ولكن ألا ترون أيها السادة أن هذا موضوع آخر..!

القاضي: (يتبادل الرأي مع عضوي اليمين واليسار ثم كمن يستجيب لرغبة أوحى بها النائب العام.. فيبدأ في لملمة أوراقه وكمن يحدث نفسه بصوت عال ودون أن ينظر باتجاه خالد).

لقد أضعتَ الكثير من وقت هذه المحكمة يا هذا.. وسنؤجل الجلسة إلى يوم.. /.. /.. لأن هذا الذي تتحدث عنه موضوع آخر..!

(الجميع يغادرون القاعة).

ورغم أهمية ما جاء في أقوال وشهادة ناصر المقدسي، فهي لا تبتعد عن المحور العام الذي بنيت عليه المسرحية.. والشيء الهام في مسرحية يوسف جاد الحق أنها تعطينا عالماً متكاملاً من التعبير عن القضية الفلسطينية، وهي كما نعلم من مسرحيات قليلة يحتاجها أدبنا الفلسطيني الذي قل فيه فن المسرح.. وميزة يوسف جاد الحق أنه يكتب مسرحاً مقنعاً قريباً قادراً على التواصل مع الجمهور بامتياز وجدارة.

q q

قراءة في
قـصـص العــ(٤٥٣ ـ ٤٥٤)ــدد

محمد باقي محمد

جاء العدد الجديد من "الموقف الأدبي" على قصص تسع، على هذا الأساس ربّما كان علينا ـ ثانية ـ أن نقف بهذه القصص وقفة مُتأنيّة، بهدف استنباط الخطوط والملامح الرئيسة التي تحيلنا إليها، ومن ثمّ تلمّس المؤتلف فيها والمختلف، عبر الوقوف بكل تفصيل، بما هو تفكيك، لنتمكن من اكتناهها، وسبر الآليات والتقنيات التي اعتمدتها تلك النصوص، بهذا المعنى نحن نُسائل العمل الفنيّ من خلال قراءتنا الذاتية، من غير أن ندّعي بأنّنا أتينا على تحليل ناجز له، لأننا نتعاطى معه ـ كما نوّهنا غير مرة ـ كمثال توضيحيّ، أو حقل اختبار، وهي ـ أي القراءة ـ في النهاية قراءة ذاتيّة تحتكم في غير قليل منها للهوى!

*** أبو الزلف:**

تحيل قصة "أبو الزلف" إلى الاشتغال على شخصية دارجة، وذلك لإسناد دور الشخصية المحورية إليها، ربّما لإدراك العاملين على النثر عموماً، والرواية خصوصاً، بأنهم الورثة الشرعيون لفن الملحمة، الذي ارتبط بتجسيد أحلام الطبقات العليا، في حين أنّ الأدب انتقل بهذا المفهوم إلى جموع البشر المهمشين، إذ إنّ البطولة الحقيقية هي لهؤلاء الخلاقين الأرضيين، الذين ينتجون الخيرات المادية للمجتمع!

وعليه فإنّ أبا الزلف لم يصارع قوى ميتافيزيقية غالباً، ما يدفعنا إلى التساؤل عمّا يميزه عن غيره من جموع البشر الغفيرة، ليخصّه "صالح الرحال" بقصته! من هذا التساؤل يتسلل "الرحال" إلى وعينا، ليحضّنا على قراءة نصّه، وعليه فنحن نقر بنجاحه في تخيّر عنوان موح، ينهض بأعباء السيميائي والمعرفي المنوطين به!

أبو الزلف ابن حيّ شعبيّ كاسمه إذن، عوضه مجلس المدينة بشقة، تتكون من غرف ثلاث وموزع وحمام ومطبخ، في الطابق الثالث من بناء جديد، بعيداً عن حيّه الشعبي، الذي قضى فيه معظم سني عمره، بعد أن أتى التنظيم على بيته، لكنه لم يتآلف مع سكنه الجديد، وظلّ حنينه لبيته القديم، الذي ضمّ بين جدرانه تاريخه الشخصي، وذكرياته العائلية التي تشمل زوجته وبناته الخمس، إذ لم يقيض له أن يرزق بولد ذكر!

هناك في الحيّ الجديد، سارع جاره أحمد وزوجته نبيهة إلى مساعدة أبي الزلف وزوجته خديجة، لكنّ الجيران حذروه من الشاب، بسبب انتمائه السياسي إلى حزب علماني محظور، ولأنّ تركيبة كتركيبة أبي الزلف بنيت على إيثار السلامة، فلقد آثر تجنب الاحتكاك بالشباب، ناهيك طبعاً عن

خوفه من تأثر بناته بأفكار ذلك الشاب!

لم يكن أبو الزلف وحيداً في مشاعر الاستيحاش تلك، فلقد شاركته زوجته خديجة في أحاسيسه، ذلك أنها لم تنس لمة النساء في حيها لقديم، ولا الأحاديث الشيقة التي كانت تدور بينهم، بيد أنّ البنات كنّ شديدات الفرح بهذه الخطوة، إلى جانب إعجابهن بآراء الشاب!

وذات جلبة خرج أبو الزلف وزوجته للاستطلاع، فتفاجأا بدورية من رجال الأمن في طريقها لمداهمة منزل جارهم الشاب، كانت خديجة قد أخبرته بأنها شاهدت أحمد قبل قليل محملاً بأوراق تدعو للريبة، وفي التوّ استفاقت شهامة أولاد الأحياء الشعبية فيهما، إذ إنّ أبا الزلف لم يكن قد نسي كيف بادر الشاب إلى مساعدته، وحمل اسطوانة الغاز بدلاً عنه، ليوصلها إلى الطابق الثالث، فبادرت خديجة إلى خلط الأوراق، ودخلت غرفة منامة أحمد بصوت عال، معاتبة رجال الدورية على اقتحامهم للحرمات، كانت زوجة الشاب تحاول إخفاء الأوراق تحت الفراش، لكنّ خديجة أمسكت بالأوراق، ودستها في سروالها، ثمّ غادرت المنزل مع زوجها، بعد أن رمته بنظرة ذات معنى!

ولمّا غادرت الدورية البناء، سارع أحمد ونبيهة إلى شقة أبي الزلف ليعبرا عن امتنانهما، قال أحمد مُذكراً: "ألم أقل لك اعتبرني مثل ابنك!؟"، فردّ عليه أبو الزلف: "وأنا قلت لك.. وأعز إن شاء الله!" ذلك أنهما كانا قد تبادلا مثل هذا الكلام من قبل، لتنتهي القصة عند الحدّ، ولتبدأ أسئلة أخرى في التبرعم، أن هل كان ثمة حاجة لذكر التفاصيل الكثيرة التي أوردها القاصّ عن أبي الزلف!؟ عن سبب التسمية، أو عن عمله.. طباعه، وبكل هذا الاسترسال!؟ أي هل تخدم تلك التفاصيل القصّ أم تثقل عليه، وتسمه بالترهل، ولا سيما إذا عرف القارئ بأن هذا الاسهاب طال زوجته أيضاً!؟ صحيح أننا لن ننكر بأنّ جزءاً من ذكرياتها جاءت على المفارق بين حالين، لتنفذ زمن القصّ من الفيزيائيّ، الذي يسير من الماضي نحو الحاضر فالمستقبل وتكسره، لكننا في هذا الإطار سنتساءل عن دور أو ضرورة لطيفة، وهي إحدى نساء الحيّ القديم، كان قد قيض لها أن تدرس إلى منتصف المرحلة الثانوية!؟

لقد كشفت المداهمة عن معدن أبي الزلف، وعليه ألم تكن البدايات التي حاولت أن تقدمه طويلة، أي فائضة عن حاجة القصّ في غير قليل منها!؟ وهل كان الحدث المركزي يتلخص في انتقاله إلى حيّ جديد، ليحسّ بأنه منبت عن جذوره، أم يتلخص في ما قام به وزوجته أثناء المداهمة!؟ ذلك أنّ الأخيرة لن تندرج في خانة القصّ داخل القصّ، كما في النثر العربيّ القديم "ألف ليلة وليلة ـ نموذجاً"!

وإذا كنا نرى بأنّ "الرحال" قد التقط لحظة المفارقة، فهل أخضعها لمبدأ الحذف والاصطفاء!؟ حذف العارض منها بحسبه، واصطفاء الجوهري منها ـ أيضاً ـ بحسبه!؟

لقد أنقذت ذكريات أبي الزلف، وذكريات الزوجة زمن القصّ من الفيزيائيّ، الذي نظم عملية السرد، ذلك أننا إذا استثنينا تلك الذكريات، فإنّ الزمن في القصّ يحيل إلى الفيزيائي، ربما لأنّ القاصّ عمد إلى أسلوب السرد فاتكأ على الفعل الماضي، الذي يذهب بنا جهة ضمير الغائب الشهير "هو"، ويحيلنا ـ بالتالي ـ إلى السارد الكليّ المعرفة، والمهيمن على الأحداث والشخوص!

أمّا لغة "الرحال" فهي تميل إلى التعبيري، ولكنّها ـ إلى ذلك ـ لم تول عناية بالاقتصاد اللغوي، وإذا كانت هذه اللغة قد فارقت مستوى التواصل من كل بدّ، لتندرج في نسيج فني قصصي، إلا أنها تشكو من انزياح النسق الحكائي عليها، ولذلك فهي لم تعن بجمالياتها، فنأت عن المجنح ذي الأفياء والظلال والتوريات، وبذلك حُرمت من الشاعري، من غير أن تنتمي إلى التيار الذي يقف في الضد من الشاعري، ربّما لأنّها وقعت في مطبّ الإطالة!

لقد كانت الفرصة متاحة للقاص للاشتغال على عنصر المكان بشيء من التفصيل، ناهيك عن توفر الإمكان في الاشتغال عليه لإكسابه حضوراً نفسياً، يضاف إلى حضوره الواقعي، ومن يدري! ذلك أنه إذا كان القول بأنّ أبي الزلف لم يصارع قوى ميتافيزيقية كأبطال الملاحم اليونانية صحيحاً، إلا أنّه وقف بفطرته إلى جانب القيم النبيلة والأصيلة في مجتمعه، مزدرياً الذين يعملون على اجتثاث تلك القيم، وإن أعوزته وسيلة التعبير! وبذلك نلحظ ظلاً لبناء شخوص المتن بالاتكاء على سمات من الأسطرة غير واضحة على هذا الأساس فإنّ إكساب المكان حضوراً سحرياً ــ أيضاً ــ كان في حدود الإمكان!

وها نحن نطل على الخواتيم، من غير أن ندّعي بأنّنا كنّا قادرين على التكهن بها، ما يذهب إلى أنّ "الرحال" نجح في الاشتغال على المدهش، أي المنضوي على المفارق والصادم، بعد أن حرمتها المقدمات الطويلة من تشكيل لحظة كشف وتنوير، وبالتالي نقطة تقاطع وبؤرة تفجير، ما قتضى التنويه!

* زينو:

تلتقي قصة "زينو" لـ"نظمية أكراد" مع قصة "أبو الزلف" في المنحى العام، لكنّها تفترق عنها في التفاصيل، التي تضفي على كل نصّ خصوصيته، فزينو كأبو الزلف ينحدر من القاع الاجتماعيّ، أي من الشرائح المهمشة، بيد أنّه يفترق عن الأخير بأنه على نقص في خُلقه وخلقته، وإذا كانت الطيبة والوداعة والميل إلى مساعدة الآخرين تميزه في السلوك، إلا أنّها تمتزج ببعض سذاجة متأصلة فيه، أمّا شكله فيجمع قصر القامة إلى رأس كبير، يعلوه شعر أجعد وكثيف، فإذا أضفنا إليها جسماً نحيلاً، تبدو معه أصابع يديه المعروقة قاسية كالصبار، وتنتهي في الأسفل بقدم كبيرة محتذية كان الناتج غلظة منفرة، لمن لم يتح له الاحتكاك به، واكتشاف الطيبة اللاطية خلف منظره الخشن!

نحن أمام "كاركتر"، أي أنموذج يكاد يكون مسطحاً من فرط بساطته، ما يدفعنا إلى التساؤل عمّا أغوى "أكراد" على الاشتغال عليه قصصياً، خاصة وأنّها لعبت على التضاد فأسمته زينو، وهو لا يملك من اسمه أي شيء على صعيد الشكل!؟ عبر هذا السؤال حركت القاصة فضولنا، في محاولة موفقة لتوريطنا في لعبة مضمرة، تنتهي بنا إلى قراءة المتن!

وعلى نحو ما يتداعى جواب آخر في لبوس سؤال، ألم يشتغل طيب الذكر "الطيب صالح" ــ الذي رحل عن عالمنا مؤخراً ــ على شخصية مماثلة تتقاطع مع الشخصية موضوع القراءة في روايته "عرس الزين"!؟

إذن هو ذا زينو يغادر الدبكة، ليوصل رسالة سلمى إلى حبيبها عبود، ثمّ يعود إليها ممسكاً بيد عائدة الطرية، متناسياً تساؤله الممض عن السبب الذي يبعد الجميلات كسلمى أو سارة أو نجلا عن الرقص معه، فلا يتبقى أمامه سوى أمينة ابنة الراعي لتشاركه الرقص!؟

ولما انفرط عقد المحتفلين بالعرس، وأوصل عبود الفتيات إلى حارة سلمى، ليبقيا أمام المدخل يتناجيان حتى الفجر، كان زينو يراقبهما بحب كحارس أمين، بيد أنهما عندما توّجا علاقتهما بالزواج، أحسّ زينو ــ على نحو مبهم ــ بحريق كبير يشبّ في قلبه، متسائلاً عن السبب في قيامه بدور المرسال فقط، فيما يتبادل الآخرون الحب بلقاءاته العذبة!؟ ولما راح أبناء جيله يتزوجون الواحد تلو الآخر، تحول سؤاله إلى حسرة، ثم إلى حزن دفين، ذلك أنّ أحداً لم يتفكر في أنّ لهذا المخلوق البائس قلباً يتحسس للجمال، ويخفق للحب، حتى أمه لم تلمح له بشيء يتعلق بالزواج محتمل، وتجاهلت تلميحاته المتكررة، منصرفة إلى الحديث عن الموسم والأرض والمطر، ما أجبره على التصريح برغبته تلك بشيء من العصبية، إلا أنّ انتظاره طال من غير أن تحرّك أمه ساكناً، فلجأ إلى كسر تنور الخبز، وإحراق القش المكوم في الفناء،

تفاجأت الأم بفعلته، ولمّا أخبرها بالسبب، بكت، ذلك أنها كانت قد طرقت غير باب، لكنّها رُدّت خائبة، ولم تخبره الأمر حرصاً منها على مشاعره! حتى أمينة ابنة الراعي، التي تنتمي إلى المنبت الفقير ذاته، وقف ابن عمها حائلاً بينه وبينها، وراح زينو يغيب عن البيت طويلاً ما أقلق الأم، التي قصدت المختار بعد طول تفكير، لتستعين به في بلواها، وتحيّر المختار في الأمر، بيد أنّ إلحاف المرأة في الطلب جعله يلين، ويعدها خيراً، وبعد لأي اهتدى إلى الحل، فأخذ أم زينو ومجموعة من رجال القرية، إلى جانب شاب وسيم ليلعب دور العريس الموهوم، بعد أن أقنعوا زينو ـ الذي ألح على مرافقتهم ـ بالبقاء في الحقول، مشترطين عليه أن يحتفظ بالسرّ، وألا يخبر أحداً بأنه العريس!

استقبل أبو مرعي ضيوفه من قرية النبع بالترحاب، واقترن طلبهم لابنته بالموافقة، كان الضيوف فرحين لما آلت إليه الأمور، لاسيما حين عرض عليهم مضيفهم ابنته الجميلة! أمّا زينو فما عادت الأرض تسعه، فيما راحت أمه تصف له جمال العروس، وأقيم له عرس مجلجل، لكنه تفاجأ بأنّ كل ما قالته أمه عن جمال العروس كان مجافياً للواقع! وباستياء قال المختار معاتباً:

ـ هذه ليست العروس التي رأيناها يا أبا مرعي! فأجاب الرجل:

ـ وهل هذا هو العريس الذي رأيناه يا مختار!؟

لقد أدرك أبو مرعي بأنّ شاباً وسيماً كالذي عرضوه عليه، يستطيع أن يتزوج من قريته، لأنّ أحداً لن يرفضه! وكان على الطرف الآخر أن يفهم ـ بالمقابل ـ أنّ الفتاة الجميلة التي عرضت عليهم ليست بحاجة إلى عريس من قرية أخرى، فسكت الطرفان في تواطؤ مضمر، خاصة عندما تفكر العريس والعروس في حالهما، ووصلا إلى قناعة بأنهما خلقا لبعضهما، وأقنعت العروس عريسها بأنه ستسهر على راحة أمه، وأنّه سيكون سعيداً معها!

ولم تكتف قصة "زينو" بالالتقاء مع قصة "أبو الزلف" في المنحى العام، ذلك أنّ القاصة ـ هي الأخرى ـ اعتمدت أسلوب السرد، ولأنّ السرد بنية معقدة، تحدد زاوية الرؤية وكيفية العرض، فلقد نجحت "أكراد" في الاشتغال على توليفة منسجمة، فجاء زمنها فيزيائياً، يسير من الماضي نحو الحاضر فالمستقبل، ولم تعمد إلى نسخ التعاقب عنه!

صحيح أنها ـ هي الأخرى ـ لعبت دور السارد الكلّي المعرفة، إلا أنّ التوفيق حالفهما أكثر في التواري خلف شخوصها، أمّا لغتها فهي الأخرى تميل إلى التعبيريّ، لكنّها تبدو أكثر تماسكاً، لقد نأت بنفسها عن المستوى الأولي الخام، الذي يؤسس لوظيفة التواصل، فجاءت على نسيج فنّي قصصي، من غير أن تدّعي النحت أو التوليد أو الاشتقاق أو الاشتغال على سياقات جديدة، بعيدة عن الأنساق التعبيرية المألوفة، والغريب أنّها أيضاً لم تنج من الإطالة، ربّما لأنّها لم تحتكم إلى ضرورات الاقتصاد اللغوي!

بيد أنّ القاصة لم تول عنصر المكان أيّ أهمية، فجاء على العام الذي يكتفي بدور الحاضن للحدث، وأغفل التفاصيل التي "توقعنه"، أو ترتقي به إلى توهج المرجع الواقعيّ!

لقد نجح "الرحال" في اختتام نصّه بالمُفارق، بيد أنّ "أكراد" أخفقت في تتويج نصّها بنهاية مقنعة، ربّما لعلةٍ في "الحدوثة" نفسها، إذ يصعب إقناع القارئ بالخواتيم، علماً بأنّ المتن كان يشي بأكثر من نهاية تحيل إلى المدهش!

قد يتساءل أحدهم في المجتبى أن ماذا يتبقى للقاصة، وفي الجواب نزعم بأنها تتحصّل على مقدرة فائقة في السرد وإدارة الأحداث، إلى جانب لغة سليمة معافاة، لكنّها ـ في نصّها هذا ـ كانت أسيرة نسق حكائي تقليدي، جميل.. نعم، على ألا يسم تجربتها

بميسمه، فيحرمها من أساليب القصّ الأخرى، وألا ينسى القارئ بأنّنا إزاء قراءة لا تدّعي بأنها القول الفصل!

*** تضاريس النوى:**

في "تضاريس النوى "تشتغل" فوزية جمعة المرعي" على شخصية مأزومة، إذ تأتي على أنثى راحت تنتظر حبيباً غيّبه السفر لسنوات عشر، فتكاثرت عليها الضغوط من الأهل والأصدقاء والعمر المتصرّم، الذي ناهز الثلاثين، ناهيك عن طالبي الزواج، إذ تقدّم لخطبتها تاجر ميسور مُؤخّراً، لكنها رفضته، لتتفاجأ بجنيّ يطلبها لنفسه، بعد أن أخبرها بأنّ الحبيب الذي انتظرته طويلاً لن يعود، ولمّا شعر الجنيّ بالتسويف والمماطلة رحل هو الآخر!

تنطلق "المرعي" من الخطاب الأنثوي التقليدي إذن، ولكن لا لتشكو شخصيتها المحورية ظلم الذكر، بل لتشكو ضغط المحيط من أهل وخلان، ربّما لأنّها غفرت له غيابه تحت ضغط ولعها به، على الرغم من أنّها لم تشر إلى أسباب غيابه، لنلتمس له العذر، ونعذرها هي ـ أيضاً ـ على انتظارها الذي بدا بلا نهاية، ناهيك عن أنّ أملها في عودته الذي لا يجد له في مسار القصة تأكيداً، اللهم خلا اتفاق سبق رحيله بتدبّر أمرهما، وعليه فهي لم تجأر بشكواها منه هو الآخر!

ثمّة علاقة تهاوت بفعل المجتمعي، من غير أن تبيّن القاصة، فيما إذا كان السبب يكمن في الاجتماعي أو الاقتصادي، فكيف اشتغلت على موضوعها فنياً!؟

لعلنا إذا بدأنا بتفكيك العنوان، نستطيع أن نذهب نحو دلالات "النوى" المنصبّة على الفراق، ولكنّنا سنتساءل ـ من كلّ بد ـ عمّا إذا كان للنوى "تضاريس"!؟ ثمّ ما هي أسباب الفراق ذاته!؟ وكيف حدث، ومتى!؟

لقد رسمت "المرعي" مسافة بين عنوانها والمتن لمصلحة التشويق، فأثارت مجموعة أسئلة تضع حضّ القارئ على قراءة النصّ في مغازيها، لنقرّ بنجاحها في اجتراح عنوان ينهض بوظائفه المختلفة، ويشكل عتبة مناسبة للمتن!

ثمّ بدأت متنها بجمل إخبارية مُتتابعة، بهدف إنشاء ما يشبه الكادر السينمائي، لتدلف من خلاله إلى الحالة النفسية لبطلتها، وانتقلت إلى الحديث ـ على لسانها ـ بضمير المخاطب، الذي يوجه خطابه إلى الذات المقهورة، في إحالة إلى الأساليب الحديثة من القصّ، متخلصة بذلك من رتابة السرد التقليدي!

لكنّها لم تكمل الأغنية حتى نهاياتها كما يقال، إذ بدل أن تعمد إلى أشكال حداثوية للزمن، لجأت إلى الفيزيائي منه، الذي يسير من الماضي نحو الحاضر فالمستقبل، على الرغم من أنّها تنام على انتظار عمر عشر سنوات، ما كان يمكنها من الاشتغال على زمن منكسر بالاتكاء على التداعي أو التذكر أو الخطف خلفاً، باعتبار الذاكرة حاملاً حراً في ارتحاله نحو الأمام أو نحو الخلف، ولو لم تشر في الثلث الأخير إلى ذكر تلك السنوات، التي ألجأتها إلى تأمل شعرها في المرآة، لتقف على درجة ما طالها من تغيّر، لما عرفنا عمر انتظارها! وبذلك حرمت قصتها مزيداً من التوتر الدراميّ، عبر التقديم والتأخير في الذكريات، إلى جانب ترتيبها قصدياً مضمراً يشي بمقولة القصّ.

أمّا لغة القصّ، فلقد استنفرت القاصة قدراتها كلها، لتأتي على الجميل، الذي يجمع التعبيريّ الدال ـ المشغول بدلالة الاقتصاد اللغويّ، ما نأى بنصّها عن الترهّل ـ إلى التوصيف، ولتعنَ ـ من ثمّ ـ بالمجنح ذي الأفياء والظلال والتوريات، معتمدة في ذلك على انزياحات في اللغة للسعي وراء الجديد من سياقات وصور، فهدمت وأعادت البناء، كما في "الأغصان محنطة على حفيفها" أو "فأجهشتْ أوصالك" أو "لاحت لك وصية جدتك كومضة على سطور الليل" أو "فرت

الأبجدية من فمك كسرب يمامات فزعات" أو "انطلقت شفاه ارتعاشاتك بالسؤال" أو "غدا الليل مزماراً تبوح ثقوبه.."، لكنها أوغلت في محاولتها هذه كثيراً!

نصّ كهذا كان يسمح بالاشتغال على عنصر المكان في أكثر من مستوى، ما كان سيكسبه حضوراً واقعياً ونفسياً وسحرياً، لاسيما أنها حاولت الاشتغال على ملامح من الأسطرة، لكنّها اكتفت من كلّ ما تقدّم بالعام "المدينة.. الأطلال الأثرية"، مكتفية بحضوره الواقعيّ، الذي قد يبيِّن النصّ!

وعطفاً على موضوع الأسطرة، فإنّ حكاية الجنيّ المشغولة في المتن تفتقد إلى الإقناع، ذلك أنها لم تضف إلى النصّ جديداً، في حين أنّ القاصة ـ في غيابها ـ كانت تستطيع الاشتغال بصورة أوضح على نصّ أكثر تماسكاً، وأكثر إقناعاً كأن تحيلنا إلى الضغوط الاجتماعية التي تبهظ كاهل بطلتها!

وفي الخواتيم نسجت القاصّة نهاية مؤثرة، فلقد راح الآخرون ينظرون إلى الشخصية المحورية كامرأة بها مسّ، هي بطاقة احتجاج إذن، لا ينقصها المدهش، ناهيك عن المفارق والصادم بأن!

نصّ جميل مشغول من شغاف القلب، ربّما كانت القاصة مطالبة بالاشتغال فيه على توليفة أكثر تناغماً، وعندها سنكون أمام قصة تأتي على الكثير، وتعد بالكثير!

*** الديك!**

ولأنّ ديكين ـ على ما يبدو ـ لا يجتمعان في مكان، ارتأى أبو محمود أن يشتري الديك من أصحابه، ليتخلص منه على طريقته، ولمّا امتنع أصحابه عن التفريط به، هدّدهم بالإخلاء من الغرفة المؤجرة لهم من قبله!

وأبو محمود ـ هذا ـ هو الشخصية المحورية في قصة "عبد الحفيظ الحافظ"، الموسومة بـ" الديك"، وهو ـ أي أبو محمود ـ يمتلك بناء كبيراً حوله إلى مجموعة غرف، راح يؤجرها للمحتاجين إلى سكنى، كان الرجل المُسنّ شديداً من المستأجرين، لا يتهاون معهم في التأخر عن دفع الإيجار المستحق أبداً، ولذلك اعتاد ـ في اليوم الأخير من الشهر ـ على اقتحام عقاره نافشاً ريشه كديك، ليسرع الأطفال إلى الاختباء خلف أمهاتهم، فيما تمتد أيدي الرجال إلى جيوبهم، مُخرجة الليرات الفضية والورقية، لتدفع بها إليه!

ولمّا نسي أحد الصبية نفسه، ولم يبادر إلى الوقوف لمقدم أبي محمود نهره الأخير بشدة رافعاً عكازه، فاحتمى الصبي بخمّ الدجاج، وعندما أهوى بالعكاز فوق رأسه، قفز الولد جانباً، ليسقط العكاز على الخم، ففرت الدجاجات مذعورة، لكنّ تصرف أبي محمود لم يعجب ديك الدار، فإذا به يطير نحوه، ليجندل طربوشه على الأرض كاشفاً صلعته، ولاحق الرجل الطير طويلاً، لكنّ الديك نجح في تحاشي ضرباته، ونقره على رأسه حتى أدماه، استند أبو محمود إلى جذع شجرة التوت لاهثاً، بيد أنّ الضحكات المكتومة للنسوة وأطفالهن وضعته في موقف لا يجسد عليه، فاضطر إلى شن هجوم آخر على الطير، لكنّ الديك تمكن ثانية من نقره على أرنبة أنفه، بعد أن زاغ عن ضربات عكازه، كان موقف الرجل محرجاً فسارع الجميع إلى التخفيف عنه، إلا أنه أخرج من جيبه كل ما فيه من ليرات مع موس حلاقة، وعرض على والد الصبي أن يشتري الديك منه، كان أبو محمود يغلي من الغضب، ولذلك هدّد صاحب الطير بإخراجه من الغرفة، إن لم يتخلَ عن موقفه الرافض!

وهكذا تتضح دلالة العنوان، ذلك أنه يذهب نحو التكبّر والخيلاء اللذين يظهران البعض كديك منفوش، وهو ترميز موفق يرسم الكاتب ـ من خلاله ـ شريحة تتصف بالجشع، بيد أنّ السؤال عن ضرورة الديك الحقيقي في النصّ سيلحّ على القارئ، وعليه سيتساءل إن كان الدور الذي أسنده القاص إلى هذا الطير

متوفراً على عنصر الإقناع، وسيتساءل ـ أيضاً ـ عن إمكانية الاشتغال على بدائل أكثر إقناعاً، ولولا ظل من السخرية العميقة التي راحت تلف المتن، لعانت القصة من خلل واضح!

لقد اشتغل "الحافظ" على ضمير المتكلم، على لسان الصبي الذي لم يقف لأبي محمود، في إحالة إلى الأساليب الحديثة في القصّ، بيد أنه لم يستثمر هذا الضمير كما ينبغي في توليفة منسجمة، فجاء على زمن فيزيائي تقليدي متعاقب!

أما لغة "الحافظ" فلقد اتكأت على التعبيريّ، لقد عمد القاصّ إلى الاشتغال عليها بدلالة الاقتصاد اللغويّ، لينى بها عن الترهل، بهذا المعنى فهي لغة دالة تتطابق مع مدلولها، وتسلك الطريق إلى هدفها عبر أقصر الطرق مُتوسّمة السلامة، وتتجاوز وظيفة التواصل نحو نسيج فني قصصي، إلا أنّ القاصّ لم يعنَ بالجمالي، ربّما لأنّ الموضوع أخذ منه جل اهتمامه!

وفيما لم ينل عنصر المكان نصيبه من الاهتمام، فاقتصر حضوره على حدود الحاضن البيئي للنصّ، جاءت النهاية على المدهش.. قد تترافق دهشتنا تلك بالاستنكار، ولكنّ المفارق جليّ فيها، ما يدفعنا إلى الإقرار بأنّ التوفيق قد حالفه فيها!

*** رجل عاشق:**

نصّ دافئ وحميمي، هذا الذي وسمته "سماح المغوش" بـ"رجل عاشق"، ربّما لأنّ الشخصيتين المحوريتين "على علاقة بالموسيقى، ما يحيل إلى الرهافة والهيف، بيد أنّنا كنّا نتمنى ألا تكشف القاصة متنها بعنوان يشكو الوضوح، ويفصح عن الكثير من مغازي النصّ، على حساب التشويق الذي ينبغي له أن يقوم به! المتن ـ إذن ـ يأتي على حكاية رجل يمتهن إصلاح الآلات الموسيقية، ولأنّ الفنون إجمالاً تجذب إليها جمهوراً عريضاً، وتضع صاحبها في دائرة الضوء، بل أنّ البعض ـ وبخاصة من الجنس اللطيف ـ يقبل على نجومه إقبال الفراشات على الضوء، من غير أن يأبه باحتراقه، لم تخلُ حياته من صديقة هنا وأخرى هناك!

أمّا هي، فلقد كان يمرّ بمنزلها في الذهاب والإياب من غير أن ينتبه إليها، وإن كان سيتذكر ـ بعد تعرفه عليها ـ بأنه ـ أثناء مروره ـ كان يسمع غرفاً شجياً صادراً عن نافذتها، إلى أن اعترضت طريقه ذات فجأة، لتطلب منه إصلاح آلتها الموسيقية، فوعدها بأن يمرّ عليها مساءً عند عودته من العمل، ولكنّ السؤال الذي لم يستطع له تفسيراً تلخص في دهشته من إلحاح صورتها على الذهن، مُتسائلاً عن السبب الذي حدا به ـ عند المساء ـ إلى تحري تفاصيل التفاصيل في صورتها!؟ هو لم يسبق له أن شعر بالخجل في حضرة أنثى، فلماذا داخله الخجل في حضورها!؟ ما المختلف فيها الذي يميزها عن غيرها من النساء!؟ وما الدافع في الرغبة الغريبة التي زيّنت له البقاء لأطول فترة ممكنة في حضرتها!؟

غادر منزلها بارتياح وحبور، فالآلة تحتاج لأكثر من يوم عمل حتى تتعافى، وإذن فهو سيراها مرة أخرى، وظلّ السؤال عن سبب رغبته في رؤيتها ثانية يلح من غير أن يتبيّن الدوافع! ما سبب ارتباكه في حضرتها!؟ ولماذا يتمنى أن يشبع نظره منها!؟ راح يتساءل، لكنّ الأجوبة راوغت، فاستسلم لإحساس عذب أنشأ يمور في الجوف!

وفي المرة الثالثة أخذ يتبادلان الحديث وكأنهما صديقان قديمان، هو لا يدري كيف تجرأ على دعوتها ليتمشيا عند المساء، ثمّ اعتاد الحديث، أمّا كيف راحت صور الأخريات تبهت، وكيف أخذ يبحث عنها في وجه كل عابر، ولماذا أضحى دائم التفكير فيها، لماذا، ولماذا..!؟ هل كانت حقاً كالمسألة يخاف عليها من الخدش، فلم يأت على ذكرها لأصدقائه، وهم يثرثرون متفاخرين بصديقاتهم، ولجأ إلى عبّ الصمت فرحاً

بسرّه، مستعيداً صورتها كابتهال!؟ فلقد ظلت تلك الأسئلة متلهفة إلى أجوبة واضحة تشفي غليله!

ثمّة شعور مختلف.. شعور ثمين ومختلف، فعندما كان يقف بين يديها، وهي تعزف كحورية، كان يتمنى أن تستمر اللحظة إلى ما لا نهاية، لأنّ فراقها أخذ يؤلمه، ومع ذلك كان عاجزاً عن البوح، ثمّ أنه كان ما يزال غير قادر على التفسير.. لقد ضمّها لا يدري كيف! وأراح رأسه على كتفها، فطوقته هي الأخرى بدورها، بيد أن التعبير عمّا تجيش به النفس من وله أعياه، لقد طاله تغيّر عميق عجز عن اكتناهه أو تفسيره، فقط عندما سأله صديق دخل عليه الحانة وهو شارد..

ـ أيعقل أن تكون عاشقا!؟

أدرك ما يجري في داخله من أحجيات.. هو الحبّ إذن، سعيداً باكتشافه كان ومندهشاً، ولم يبق إلا أن يخبرها بشعوره نحوها، فاشترى باقة ورد، وقادته قدماه نحو منزلها، وبحكم العادة اجتاز البوابة، ثمّ دقّ الباب مستبداً الصمت الأثيث بجرس خشن الصوت، بيد أنه تفاجأ بامرأة ترتدي السواد، لم يكن قد رآها من قبل، فتعلل بإصلاح "البيانو" ليبرّر مجيئه، ولكن هل ارتطمت الجهات إذاك!؟ أم أنّ الأرض هي التي انزلقت نحو الناتئ من جنباتها، فأضحى كلّ شيء قاتماً ومظلماً!؟ لقد كانت تعزف هذا الصباح، فكيف حدث ذلك، ومتى، ولماذا!؟ وببلاهة أعادت الذاكرة الجملة التي تلفظت المرأة بها، أنْ "ما فائدة إصلاح الآلة إذا كانت صاحبتها قد رحلت عن هذه الدنيا!؟" وبعد لأي أفلح في استيعابها، ثمّ نجحت الدموع في التسلل خارج كرة العين، وعلى نحو مبهم استعاد لقاءه الأول بها، فبدت البوابة ـ من خلال دموعه ـ كلوحة غارقة في الماء، وأخذ يردّد المفردات الصاعقة ـ التي تلفظت المرأة المتشحة بالسواد ـ بشكل آلي، متسائلاً عمّا إذا كان ما تناهى إلى مسمعه حقيقة فظة وجارحة، أم أنّ الأمر لا يزيد عن كونه مزحة ثقيلة من القدر وسمجة!؟

ربّما تكون "المغوش" قد اتكأت إلى الفعل الماضي الناقص "كان" في التنفيذ، وهذا يُحيلنا ـ من كلّ بد ـ إلى أسلوب السرد التقليدي، لتأتي القصّة على لسان السارد المهيمن على الأحداث والشخوص، لكنها نجحت في التواري خلف شخصيتها المحورية باقتدار مذهل، وانسجاماً مع هذا الأسلوب اشتغلت على زمن فيزيائي، يسير من الماضي نحو الحاضر فالمستقبل، من غير أن تلعب عليه، كأن تنسخ عنه نسق التعاقب، تماماً كما نسخت عنه التحديد.. الرقمي مثلاً، طبعاً هي لم تذهب بنا نحو المؤسطر بالاتكاء على ما قبل الأدبيّ ـ من أهزوجة وموال ومثل شعبي وحكمة وأسطورة ـ بحسب رينيه ويليك، ربّما لالتصاقها الوثيق بالواقعيّ!

لكنّ هذا ليس كلّ شيء.. نعم لقد أوكأت قصتها إلى بنية سردية في زمن فيزيائي، بيد أنها ـ من جانب آخر ـ سدّت المنافذ على الملل باللجوء إلى الكشف المتدرج، لقد أخضعت مادة القصّ إلى عين بصيرة، وراحت تشتغل عليها تفصيلاً بتفصيل، فشيدت عمارتها القصصية لبنة لبنة، فلا ترهّل إذن، بل ضبط صارم للحدث في تناميه، ما يدفعنا إلى الإقرار بأننا أمام نصّ تقليدي لكن كأنموذج رصين وجميل يحتذى، لاسيما إذا تذكرنا بأنّ السرد لم يستنفذ مهامه بعد، وأنه ما يزال يُشكل جزءاً مهماً من عملية القصّ!

لقد لعب الفعل الماضي الناقص "كان" دور محفزات القص، ما دفع بحركة القصّ إلى الأمام، وأسهم في تنامي الحدث، أمّا اللغة فهي تميل إلى التعبيريّ الدال، ذلك أنّها ترسم سمتاً بينها وبين مدلولها عبر أقصر الطرق بدلالة الاقتصاد اللغوي، لتتوفرّ على السليم المندرج في نسيج فنّي قصصيّ، وهنا يمكن القول بأنّ حدثاً كهذا ينسجم والشاعريّ لغة، غير أنّ القاصة كان لها رأي آخر، ربّما لاقتناعها باستبدال شاعرية اللغة بشاعرية الحدث، وهذا حقها!

وكما أغفلت "فوزية المرعي" الاشتغال على عنصر المكان، أغفلته "المغوش" أيضاً،

مُكتفية بوظيفة الحاضن، على الرغم مما وفرّه النصّ من إمكانات للاشتغال عليه في مستوى آخر تماماً!

لكنّها في الخواتيم أتت على نهاية مدهشة، ربّما لأنّ أحداً لم يكن ليتنبأ بها، فجاءت على المفارق والصادم، إلاّ أنّ ظلاً خفيفاً من المصادفة أطلّ برأسه عليها، إذْ في اللحظة التي وعت الشخصية المحورية حالتها، وأسرعت للقاء الآخر، كان هذا الآخر قد غادر نحو الملأ الأعلى، والمصادفة ـ كما نعلم ـ تضعف العمل الفنيّ، ما اقتضى التنويه!

* مهنة الابتسام:

خليل شاب متخرج من كلية الحقوق، بيد أنه لم يجد مكتب محاماة يقبل به كمحام متدرب، ولكي لا يظل عاطلاً عن العمل، وجد ضالته في شركة قبلت باستخدامه كمندوب مبيعات، كان عمله يتطلب منه أن يكون دائم الابتسام في وجه زبائنه غير المعروفين له، ولذلك أطلق عليه زميله الذي يشاركه السكنى اسم مهنة الابتسام، فيما شبه هو نفسه بـ"مستر بين"!

وبعد لأي تمكن خليل من التحصل على إجازة، ليسافر إلى العاصمة، ويتقدم إلى اللجنة الممتحنة، على أمل أن يفوز بوظيفة في بلد خليجيّ، ويعرّج على الأهل، فمن يدري! إذ قد يقيّض له أن يكون بين الناجحين، وعندها قد يتمكن من خطبة سميرة، وقد يوافق أهلها على سفرها معه كزوجة موظف مرموق هناك!

معللاً النفس بالأماني، راح خليل ينتقل من مكان إلى آخر، مُتلهفاً إلى الغد، ليُنقذ ما انعقد رأيه عليه في إجازته! كان مستاء من بذة العمل الداكنة، والحقيبة الملأى بالقسائم إضافة إلى عناوين الزبائن، وكانت تفاصيل العمل اليومي بعجرها وبجرها تبهظ كاهله، وتدفع بأعصابه إلى مداها الأقصى من التوتر، فهو يغش الزبائن، ويوهمهم بحسومات وهمية، ناهيك عن فرص الربح والتسوّق الوهميتين!

لكنّ أحلام خليل تبدّدت مع زيارته لبيت منعزل، مُسوّر بسور عال وحديقة مُهملة، إذ هاجمه كلب الحراسة، فانتهى به الأمر إلى المشفى، وهكذا تبخرت أمانيه في المقابلة والسفر ناهيك عن حلم الخطبة، لتنتهي القصة عند هذا الحدّ!

لقد تعمّدنا تجاهل الشخوص الأخرى كسعد وبشير في إشارة إلى أنهما لا يشكلان مفصلاً لازماً في النص، قد يكون وجود مديره في العمل مبرراً لجهة الموضوع والفكرة أو الفني، ما يعني أنهما أي ـ سعد وبشير ـ نافلان عنه، وعليه فهما يشكلان عبئاً على المتن!

هذه هي الفكرة التي عالجها "علياء الداية" في نصّها الموسوم بـ"مهنة الابتسام"، وابتداء بالعنوان كنّا نفضّل أن تنسخ القاصة مفردة "مهنة"، ذلك أنّ مفردة "الابتسام" في إفرادها تنضوي على طيف أكبر من الحالات، وبالتالي من الأسئلة التي تحضّ القارئ على قراءة المتن!

أمّا في التنفيذ، فلقد أسلمت القاصة نصّها إلى أسلوب السرد التقليديّ، نحن في حضرة الفعل الماضي إذن، ليُحيلنا إلى ضمير الغائب "هو"!

ولكي تتناغم التوليفة لجأت "الداية" إلى الزمن الفيزيائي، الذي يسير من الماضي نحو الحاضر فالمستقبل، ربّما باستثناء شذرات من ذكريات خليل عن الأهل والحبيبة، مرّت عليها عرضاً!

ليس ثمة لعبة فنية هنا إذن، فالقاصة لم تعف زمن القص من تعاقب ينسجم وسير الأحداث، فلم تلجأ إلى الدائريّ مثلاً أو المنكسر!

أما لغة "الداية"، فلا شكّ في أنها قد تجاوزت المستوى الأولي الخام، الذي يُؤسّس لوظيفة التواصل، لتندرج في نسيج فني قصصيّ، لكنّها لم تعنَ بالجمالي، فلم تأتِ على الشاعري، ونأت عن المجاز، ولذلك غاب

المبتكر عن أهدافها، على الرغم من أنّ الشخوص خريجو جامعات، ما يسمح لها باجتراح لغة من مُستوى آخر!

وتتجلى محفزات القص على صورة مجموعة من الأفعال، مبثوثة في النص على تباعد، أوكلت "الداية" إليها مهمة دفع حركة القصّ نحو الأمام! لتأتي في الخواتيم على نهاية قد لا تكون في حدود الإدهاش، لكنّها تتحصّل ـ من كل بدّ ـ على عنصر الإقناع!

*** سقوط فرعون:**

في "سقوط فرعون "يأتي" مصطفى عبد القادر" على حكاية مُدرّس جامعيّ، اشتهر بقسوته على طلبته في امتحان مادّته، ولذلك راح السارد يستعدّ لمادته كأحسن ما يكون الاستعداد، حتى إذا أزف الوقت ألقى بنفسه في الحافلة، التي ستنقله إلى حلب، لقد قرّر ألاّ يمنح لجاره في السفر فرصة الكلام حتى لا يُضيّع وقته، ولذلك وضع عينيه في كتابه، فيما كان جاره الخمسينيّ يرمق الكتاب مُبتسماً، إلى أن تهاوى الصمت على إثر سؤاله للسارد إن كان بصدد الخضوع لامتحان، فردّ عليه الأخير بالإيجاب، ولم ينته الحوار بينهما إلا بعد أن أدلى برأيه في المدرّس، ربّما لأنه كان يتوقع أي شيء خلا أن يكون جاره في المقعد هو الـ: د. فرعون، وعندما وصلت الحافلة إلى حلب هنأه الرجل بالسلامة، وسأله عن اسمه، ليتفاجأ بأنّ جاره في السفر كان الـ: د. فرعون ذاته، فوقف في مُنتصف الطريق ذاهلاً فيما كان الأستاذ يبتعد، لقد هذر بالكثير في حق الرجل، ولمّا استعاد ذاته الخجلة لم يعط لنفسه الحقّ في اللحاق به على أمل أن يتحصّل على سؤال، إذ وجد في تصرّف كهذا مساً بكرامته، وفي قاعة الامتحان بدأ الشدّ والجذب، إلى أن بطح أستاذه كما كان قد صرّح له أثناء السفر، ولم يستجب لرجاء المراقبين الذين حاولوا تخليص الأستاذ من براثنه، لكنّ وقت الامتحان انتهى، فغادر السارد القاعة، وعند الباب التفت إلى أستاذه مُتسائلاً عن الذي فرعنه، فأجابه الأستاذ بأنّه لم يجد من يردّه!

وفي التنفيذ أسند "عبد القادر" مسرودة إلى الطالب، متكئاً إلى ضمير المتكلم، إنّ اختيارنا للأسلوب الذي نسرد به نصّنا، تعكس رؤيتنا لعملية القصّ، على هذا الأساس يمكننا الذهاب إلى أنّ القاصّ كان قد وضع في الحسبان الأساليب الحديثة في القصّ، عندما تخيّر ضمير المتكلم الذي يحيلنا إلى الحديث منها، فلماذا لجأ إلى زمن فيزيائيّ تقليديّ ينتمي إلى الأساليب التقليديّة!؟ ذلك أنّ لكلّ أسلوب توليفته المناسبة التي تحكم العناصر جميعها، لهذا كان عليه أن يعتمد زمناً مُنكسراً، ولا ضير إذا عنّ له أن يزاوج بينه وبين الدائريّ، ليُحافظ على التناغم والانسجام بين عناصر القص، وسيما أنّ ضمير المتكلم يتيح لنا وببساطة شديدة الاشتغال على مثل تلك الأزمنة، إذ يكفي أن يعفيها من نسق التعاقب باعتبار الذاكرة حاملاً حراً، يمكنه من اللعب على التقديم والتأخير، أي من ضخّ توتر إضافي في المتن، ومن ثمّ ترتيب الأجزاء ترتيباً قصدياً مُضمَراً، يُسرّب إلينا مقولة القصّ!

أمّا لغة "عبد القادر" فهي تميل إلى التعبيريّ، إذ لم يعمد إلى اللعب على أوتارها لاجتراح الجديد من الأنساق التعبيرية، أو التفكّر في النحت والتوليد والاشتقاق، ربّما لأنّه يرفع لواء تيار في القصّ يرى في الشاعريّ مقتل القصّة القصيرة، ولذلك أغفل جمالياتها على الرغم من أنه لجأ إلى الترميز في العنوان، ففرعون ليس اسماً شائعاً، ناهيك عن أنّ القارئ سيكتشف بسهولة دلالاته!

لقد آثر القاصّ الاشتغال على لغة دالة تتطابق ومنطوقها، تماماً كما هو الحال عند "علياء الداية"، مع أنّنا كنا في حضرة شخوص مدجّجة بشهادات عالية تسمح بالاشتغال عليها في مستوى آخر تماماً، ثمّ إنّه أوهمنا في البدايات بشيء من استنفار قدرات اللغة كما في "قالوا: إنّه ظالم. قلت: الله أرحم... الخ"، إلا أنّه لم يكمل على هذا

المنوال!

ولأنّه لم يضع النمذجة في مغاريه في الخواتيم، عمد إلى ما قبل الأدبيّ بتعبير "رينيه ويليك"، فأنهى قصّته بالمثل الشائع "قالوا لفرعون: من الذي فرعنك!؟ فأجاب: لم أقع على من يردّني!"

ثمّ إنها في الأحوال كافة تفتقد إلى الإقناع، ناهيك عن غياب عنصر الإدهاش عنها، أي غياب المفارق والصادم اللذين يؤسّسان لمهمة الكشف والتنوير المناطتين بها!

*** أحلام شرقية:**

والـ "أحلام الشرقية" تحيلنا إلى فوات على الأصعدة كافة، لكنّ "سناء هايل صباغ" تأتي على الاجتماعيّ منها، من خلال الخطاب الأنثويّ التقليديّ، الذي يرثي الخلل في العلاقة الشائهة بين الرجل والمرأة في المجتمعات المُختلفة، الرجل بما هو سيّد، والمرأة بما هي جارية!

لقد تماهت هناء في شخصيّة زوجها عماد، إذ على الرغم من أنّ الطبيب حذرها من حمل آخر بسبب من سوء صحتّها، إلا أنها قرّرت أن تخوض التجربة مرة أخرى، على أمل أن يكرمها الله بوليد مُذكّر بعد بناتها الثلاث، فتحقق بذلك أمنية زوجها!

غبّ الحمل وقفت هناء أمام المرآة تتأمّل قامتها الناحلة، كان اللون الزهريّ قد فارق خدّيها منذ أمد، وتداعت إلى الذاكرة أصداء طفولة بعيدة، إذاك طفلة بريئة بجدائل سوداء طويلة كانت، تتنقل بين أفنان الحديقة تارة، وتارة يخفق قلبها مع دفعة أرجوحتها المنصوبة في الحديقة خصيصاً لها، ثمّ تداعت ذكريات الحفلة المُخصّصة لعيد ميلادها السادس، كانت الشمعة العشرون آخر شمعة تطفئها في كنف عائلتها، لتنتقل بعدها إلى بيت الزوجية!

ولمّا عاد عماد إلى المنزل سألته إلى كان جائعاً لتقدّم له الطعام، أم أنّه سيجالسها قليلاً، لكنّه أعرب عن رغبته في قيلولة قصيرة، وأكد بجفاء على ألا يُزعجه أحد، فأعادت الطعام إلى الثلاجة، حزينة كانت كشمعة راحت تذوي شيئاً، وبغتة ارتفع صوت تحطم آنية زجاجيّة، فهرع عماد نحو المطبخ غاضباً، إلا أنّه تفاجأ بزوجته مُمدّدَة على أرضيّة المطبخ غائبة عن الوعي، كان منظرها ـ وهي على هذه الحال ـ يوحي بالكثير، وعلى الفور تداعت أخيلة كثيرة من حياتهما الماضية إلى الذاكرة، فقام بنقلها إلى المشفى لإسعافها، وكم كانت المُفاجأة كبيرة حين أخذ الطبيب يُؤنّبه على أنانيّته، وإصراره على حمل قد يُحقق أمنيته في ولد ذكر، ضارباً عرض الحائط بصحّة زوجته! ألإلى هذه الدرجة كانت هناء تحبّه.. تساءل، ثمّ بتأثير من الموقف عاهدها على أن يُعوّضها عن كل إساءة بدرت منه ذات يوم!

وبعد عودتها إلى المنزل، عاودها منام قديم مُتكرّر بطفل بريء، لكنها ـ كما في كل مرّة ـ كانت تهوي في وادٍ سحيق قبل أن تتمكن من لمسه، فروته لزوجها على اضطراب، إلا أنه طمأنها، وأكد لها بأنّ ما تراه ليس إلا أخيلة ناجمة عن قلقها من اقتراب الولادة، فراحت تتلهى بأعمال البيت اليومية!

وذات يوم قُرع الباب فيما كانت هي تضع "ركوة" القهوة على النار، كان عماد خارج الدار، ففتحت الباب، كانت الزائرة فتاة تمتّ بصلة القرابة لعماد، فدعتها هناء لمشاركتها في شرب القهوة، إلا أنّ شعوراً غريباً ألمّ بها، فسقط منها ما كانت تحمله بيديها، وبخبث غمزت الصبية من قناتها، لتشير إلى أنه قد لا يكون لهما نصيب في شرب القهوة معاً، بيد أنّ القدر شاء لهما أن يتشاركا في زوج واحد، ولم تستطع هناء تحمّل الصدمة، فتهاوت فوق الزجاج المتناثر، وفارقتها الحياة، كان الجنين في الشهر السابع، فقامت مواهب ـ زوجة الأب ـ على تربيته بعناية، بسبب من إحساسها بالذنب ربّما، ولمّا تخرّج من الجامعة تزوج وسط فرحة أهله، وتكلل زواجه

بطفلة جميلة أسماها هناء وفاء لذكرى والدته، وعندما حملت زوجته ثانية، وتوقع الأطباء بأنّ حملها مؤنث على الأغلب، نسي مُعاناة أمّه، وهدّد زوجته بالزواج مرّة أخرى، إن كانت تحمل بالفعل في أحشائها أنثى!

وفي التنفيذ لجأت القاصة إلى عنوان يشي بالكثير من المضمون، ثمّ استهلت متنها بشيء من شعر الراحل الكبير نزار قباني، ما عكس المناخ العام لموضوعها، وكسر لعبة التشويق المناطة به، لكنّها تناولته من زاوية مُختلفة، فنحن إزاء امرأة مضحية، أقدمت على الحمل من غير أن تخبر زوجها، لتحقق له رغبته في وليد ذكر، وبالمقابل رسمت صورة الرجل على الخشن من المعاملة، بل إنه أقدم على زواج ثان من غير أن يُخبرها به، غير أنها ـ أي القاصّة ـ إذ راحت تسهب في التفاصيل، نسبت إلى المرأة فعلاً مُماثلاً من خلال زواجه بأخرى، فجاءت على الخلق الشرير للزوجة الثانية، ذلك أنها تعمّدت إخبار هناء بزواجهما، ما تسبّب في موتها، صحيح أنّ التضحيّة فعل إراديّ لكنّه في الأحوال كلها يشي بمنظومة ذهنيّة ذكوريّة، زيّن لها تضحيتها تلك، فهل أرادت أن تُشير إلى استمراريّة هذه المنظومة، عندما أطلقت التهديد بزواج آخر على لسان الابن، وذلك إن وضعت زوجته أنثى!؟

نحن ـ مرة أخرى ـ إزاء أسلوب سرديّ، أنجز بدلالة الفعل الماضي، على الرغم من طبيعة الموضوع الذي يسمح بالاشتغال على ضمير المتكلم، لسبر الجوانيّ العميق من أحاسيس المرأة في مُختلف الحالات، صحيح أنّها ـ أي القاصّة ـ عمدت إلى زمن مُنكسر في النصف الأوّل من النصّ، لتسدّ المنافذ على الملل، وتكسر رتابة السرد بالاعتماد على ذاكرة المرأة حيناً وذاكرة الرجل حيناً آخر، إلا أنّها ومع الإيغال في السرد أكملت متنها بالاتكاء على زمن فيزيائيّ من غير أن تتفكّر في نسخ تعاقبه!

مشكلة هذا النصّ تكمن في زمن القصّ، فالقصة القصيرة ـ في أبسط تعريفاتها ـ حدث منضبط في الزمن، ليُشكل قطعة نثرية، على هذا الأساس سنذهب إلى أنّ "سناء هايل صبّاغ" قد أخلت بمفهوم القصة القصيرة كجنس أدبي، يأتي ـ غالباً ـ على الإنسان في إحدى حالاته، في لحظة انقطاعها عن السياق.. أي عن الجماعة، سواءً أكانت تلك الجماعة أسرة أم قبيلة، طائفة أم مذهباً أو دولة، بهذا المعنى تكاد القصّة تشكّل صرخة تلك الشخصية في محاولة منها للتواصل مع روح الجماعة، وبهذا المعنى أيضاً فإنّ جنساً كهذا لن يحتمل تحقيباً زمنياً يأتي على حياة أمّ في خواتيم حياتها، ثمّ تحاول الإحاطة بحياة الابن بدءاً بولادته، وحتى زواجه فإنجابه زوجته لطفلة وحملها بأخرى، ناهيك عن تثقيل المتن بالكثير من التفاصيل، لتطل الإطالة برأسها، وتهدّده بالترهّل، أمّا التقطيع الذي ساس النصّ، فلقد حكمت القاصة عليه بالمجانيّة، فلم تلجأ إلى استثماره في التخفّف من رتابة السرد، أو في اللعب على التقديم والتأخير في التفاصيل بهدف التشويق، وبث توتر درامي إضافيّ فيه، ثمّ ترتيب الأجزاء لتشي بمقولة النصّ، أو في لعب دور مُحفّزات القصّ، ناهيك عن حل إشكاليّة الزمن!

ولغة النصّ تذهب جهات التعبيريّ، وتختلف في أدائها بين مفصل وآخر منه، فهي تعتمد جملاً قصيرة متواترة في البدايات، وهذا ينسجم مع القصّ، لكنّها إذ توغل في السرد تسلمه إلى جمل طويلة ترتبط بالاسم الموصول، كما في "كما لفته ليله الأسود الذي طالما تاه في ممرّاته المفروشة بالنجوم، التي كانت تُغريه بلذة العناق"، ما ينسجم مع لغة الرواية، هي لغة سليمة لا شكّ، بل وجميلة أيضاً، فـ"شعر هناء مثلاً شلال أسود حريريّ يتماوج خلفها مثلاً، وشموع حلمها تحترق، والحياة صحراء مجدبة"، وهي مشغولة نحتت بالاتكاء إلى اقتصاد لغويّ صارم، كنّا نتمنى لو أنّها أخضعت متنها أيضاً لمثل هذا الاقتصاد بالاستناد إلى مبدأ الحذف

والاصطفاء!

أمّا الخواتيم، فلا شكّ في أنّها لم تخلُ من المدهش، المتوافر على المفارق والصادم! نصّ ثرّ بالمفردات ـ إذن ـ قد يحتاج إلى آليات وتقنيات مُختلفة في التنفيذ، وعندها سنكون أمام قصّ من مستوى آخر في ما نزعم!

*** المساطيل:**

و"المساطيل" لـ"علي ديبة" هي خاتمة قصص هذا العدد فيها يأتي "الـ"ديبة" على حكاية رجل انتهازيّ اسمه مزاحم ـ لاحظوا دلالة الاسم، فهو قد يُحيل إلى من يزاحم الآخرين في سعيهم أو مكانتهم ـ حلّ بقرية بيت الطلع كزائر ثقيل الظل، ولأنّه بوصوليّته يعرف من أين تُؤكل الكتف، وجد في بيئتها ـ الطيبة حدّ السذاجة، والجاهلة حدّ الأميّة ـ ضالته، فسارع إلى الدار الأكثر فقراً في القرية، وادّعى بأنّه ابن عمّ صاحبها، ثمّ نفحه خمس ليرات ذهبيّة على أنّها حصّته من إرث جدّه، نسي ابن السمعان آخر شكوكه، وقرأ فاتحة على جدّ لا يعرف فيما إذا كان قد وُجد ذات يوم، وعندما سأل القرويّون مُزاحماً عن سبب اختلاف كنيته عن كنية ابن عمّه، عزا الأمر إلى الغربة، وهكذا نفذ من افتضاح أمره!

طال أمد إقامة مزاحم عند ابن السمعان، مستأثراً باللقمة الطيبة والفراش الوثير، وصار صاحب الرأي في شؤونه وشجونه، ما دفع الأخير إلى مراجعة حساباته، نادماً على تمكين الغريب من رقبته، فاقترح عليه أن يُقطعه قطعة أرض، ليبني عليها داراً خاصة به، وبحسّ الذئب اغتنم الفرصة، لقد أزف الوقت لتحقيق أطماعه، فاهتبل قدوم القرويّين لتهنئته ببيته الجديد، إذ دعاهم ـ في معرض ابتهالاته الشاكرة ـ إلى الصلاة على نوح عليه السلام، لماذا نوح دون غيره من الأنبياء!؟ تساءل الأهالي بدهشة، وأجابهم بأن الأخير قصده في الحلم، طالباً إليه أن يصلح سفينته، ويُعالج ركابها! وهكذا كرّس الرجل نفسه كطبيب في بيت الطلع!

وبعد صلاة العيد قصّ على الأهالي حلماً آخر، مُدّعياً بأنّ نبي الله موسى زاره في المنام، وطلب منه أن يتولى "مخترة" بيت الطلع، فمدّ القرويّون أياديهم المصافحة المُهنّئة، وتربّع مُزاحم على قمّة الهرم، ليُهيّئ نفسه للفصل الأهم من خطته، أن يسطو على خيرات القرية، بيد أنّ حادثاً غريباً أجبره على الفرار بجلده، إذ أضاف إلى مهامه العديدة مهمة عجيبة، تتلخّص في تولي رعاية عيال من يغيب عن بيته في سفر، فراح ينام في بيت الغائب، إلى أن سافر ابن البط، ولمّا راود زوجته الشابة عن نفسها، هدّدته بأنّها ستولول، فخاف مزاحم من عودة زوجها، وحسب لتلك العودة ألف حساب، ذلك أنّ أحداً لا يستطيع التكهّن بردّة فعل الشاب، فقد ينتهي الأمر ببضع رصاصات تستقرّ في جسده، وهكذا غادر القرية بلا رجعة!

وفي التنفيذ اتكأ الـ "ديبة" على ضمير المُخاطب، ليحيلنا إلى الأساليب الحديثة في القصّ، بيد أنّه مع الإيغال في السرد لجأ إلى ضمير الغائب الشهير "هو"، مُسنداً متنه إلى الحكائي، بعد أن أسقط العناصر التقليدية فيه من حسابه، فنسخ عنه الديباجة التي كانت تؤسّس مُستهلها، والخاتمة الوعظيّة التي كانت تسم الخواتيم بميسمها، ثمّ عمد إلى ضبط الزمن، فجاء على نصّ كلاسيكيّ رصين!

ولهذا جاء على زمن فيزيائيّ يتناغم وأسلوب السرد، فتتالت المشاهد، من غير أن يتفكّر في كسر تتابعها، أمّا لغته فلقد توفرّت على التعبيريّ، لقد أنجز الـ "ديبة" لغة دالة، فنأى بمتنه عن الترهل، في إعمال صارم لمبدأ الاقتصاد اللغوي، وهي ـ إلى ذلك ـ لغة جميلة!

أن تعمد إلى عناصر حكائية، وتدمجها في نسيج فنيّ قصصي، لتنتج نصاً ذكياً ينمذج لصنفين من البشر، ساذج وخبيث، ليس بالأمر الهيّن في حال من الأحوال!

وفي النهايات يختم القاص متنه بخاتمة لم نكن نتوقّعها، ما يشي بنجاحه في اجتراح المدهش، الذي لم يخلُ من المفارق والصادم! بيد أنّ سؤالاً ـ من وحي حوارات سابقة كان الـ"ديبة" طرفاً فيها ـ سيظل يُلحّ، ليتلخّص فيما إذا كان أسلوبه في التنفيذ هو الأسلوب الوحيد لإنجاز هكذا نصّ!؟ سؤال آخر.. عنصر المكان ألم يكن ثمة إمكان للاشتغال عليه في مستوى آخر!؟ لقد قطع القصّ السوري شوطاً كبيراً، ما نوّع في الأساليب والأدوات والأجيال والتيارات، ومن وحي تلك الأساليب والتيارات جاءت الأسئلة!

نحن إزاء نصوص ساسها السرد إذن، قد نستثني منها "تضاريس النوى"، ولكنّه هو الآخر لم ينجُ من التناقض في المبنى، إذْ أخفق في اجتراح توليفة مُنسجمة ومُتناغمة، صحيح أنّ بعضها ارتقى إلى مرتبة المثال الرصين الذي يُقتدى به، ولكنّ الصحيح ـ أيضاً ـ أنّ أصحابها إذا احتكموا إلى أسلوب السرد في مُجمل تجربتهم، فإنّهم يضعونها في خانة المُشْكِل، لأنّها ـ في ما نرى ـ ستُحيلهم إلى رؤية تقليديّة، ذلك أنّ الشكل لا ينفصم عن المضمون بأي حال!

لقد حاولت هذه القراءة أن تقيم خطاباً مُوازياً يُسهم في تحريّ النصوص، أي في استبار ما بين السطور من رموز ودلالات وإحالات ورؤى، لكنّ تشابه الأساليب أوقعها ـ من كل بدّ ـ في فخّ التشابه، ما اقتضى التنويه!

q q